الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشيخ العربي التبسي - تبسة -

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان البحث:

الإستشراف في الشعر العربي المعاصر

قصيدة لا تصالح لأمل دنقل أنموذجا.

- دراسة سيميائية -

مذكرة مكملة لنيل شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها

- تخصص تحليل خطاب -

إعداد الطالبتين:

- العطرة شفرور.

-خيرة حامد.

- اشراف الاستاذة:

- لويزة جبابلية.

السنة الجامعية: 2010-2011

قال اللَّه تعالى:

بسم اللَّه الرحـمــــــــن الرحيم

"ربِّ اشرح لي صدري، ويسر لي أمري، واحلل عقدة من لساني يفقهوا

قولي" طه 25-27

ربنا لا علم لنا إلا ما علمتنا، إنَّك أنت العليم الحكيم

اللهم انفعنا بما علمتنا وعلمنا بما تنفعنا، وزدنا علما

اللهم إنا نسألك علما نافعا ورزقا طيبا وعملا متقبلا

ونعوذ بك من الغُرور والريا ووسوسة الشيطان

"آمين"

شكر وعرفان

إلى صاحب الفضل الأول والأخير إلى الهادي إلى سواء السبيل إلى من كان على كل شيء قدير قال تعالى: "لئن شكرتم لأزيدنكم" نحمد اللّه العلي القدير الذي بدأ بحمد نفسه قبل أن يحمده حامد.

أما بعد:

إلى التي شرفتنا بتأطيرها وإشرافها لنا الأستاذة القديرة "جبابلية لويزة" فقد كانت لنا نعم المرشد الناصح طوال مشوار البحث.

إلى التي لم تبخل علينا بعلمها ونصحها، نشكرك يا أستاذتنا على ما قدمته لنا من عون ومساعدة، خاصة بالمراجع المتخصصة في وقت تندر فيه وكذا الكلمة الطيبة التي تُعين على تقوية العزائم ومواصلة العمل.

كما نشكر جميع أساتذة الأدب العربي وعمّال الإدارة وعمّال المكتبة الجامعية.

مع جزيل الشكر للأستاذ: علاوة ناصري الذي كان بمثابة مرجع نستند إليه.

وكذا الأستاذ الفاضل: عز الدين ذويب الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته.

مقدّمة

كثر المهتمون بالشعر العربي والدارسون له نظرًا لانتشاره واحتلاله مكانة كبيرة في شعرنا العربي، ولأن في الشاعر شيئا خاصًا يميّزه عن البشر فهو دائما يسعى لتحقيق الإبداع، ولا يكون هذا الإبداع إلا إذا عايش الشاعر أحزان أمته وأفراحها، آمالها وتطلّعاتها، وشارك البؤساء والفقراء حياتهم، فينتج لنا من خلال المعايشة شعرا يحتوي على جميع تلك الانفعالات والمشاعر والهموم، فإحساسه المرهف يجعله يترجم تلك الانفعالات بكل دقة.

ولأن الشعر العبي المعاصر ما يزال يحمل الكثير بين طياته يحتاج للدراسة والتحليل، فكانت هذه المحاولة أيضا لإلقاء الضوء على واحد من الشعراء الملتزمين بقضايا الأمة العربية وإنسانها المعذّب القلق الذي يطلب الحرية والانعتاق وتحقيق العدالة والوحدة العربية، هذا هو الشاعر الحق الذي يحترق من أجل أن يضيء الكون للمقهورين والكادحين في هذه الحياة.

ولقد كان سبب اختيارنا للموضوع هو رغبتنا في استقراء وتحليل الشعر المعاصر وفهمه جيّدا خاصة منه الذي يعبّر عن المعاناة الإنسانية وقهر الظلم ويصوّر لنا الأوضاع الاجتماعية ولذلك وقع اختيارنا على أمل دنقل لقراءة كل هذا في شعره ومحاولة فهمه لأنه يحمل في طياته رؤى استشرافية.

وكذلك إحساسنا بمدى خطورة ما يُعانيه الشعر العربي من غموضٍ واستشرافات ورؤىً مستقبلية لحاضر الأمة العربية.

كما أن موضوع الشعر المعاصر شيّق ويحتاج إلى دراسات كثيرة كي تظهر قيمته.

فيا ترى ما هي الحقائق التي استشرف بها أمل دنقل؟ وما تأثير هذا الاستشراف على حاضر الأمة العربية ومستقبلها؟

ولقد توزع البحث إلى مقدمة، مدخل، وفصلين الأول نظري والثاني تطبيقي وخاتمة.

المدخل: هو بمثابة جزء نظري تناولنا فيه السيمياء من حيث: المفهوم، الأصول، الروّاد، الاتجاهات، المبادئ.

كما تناولنا في الفصل الأول مبحثين: أولهما: كان الاستشراف والثاني: الرؤيا في كل مبحث جزء نظري.

أما المبحث الأول: تطرقنا فيه إلى مفهوم الاستشراف لغة واصطلاحا، والاستشراف في الأدب بنوعيه شعرًا ونثرًا وكذلك بعض الأدباء الذين تحققت استشرافاتهم.

أما بالنسبة للمبحث الثاني الموسوم بالرؤيا عرضنا فيه: الرؤيا من المنظور الغربي والعربي وأصول الرؤيا وأنواعها كما نوّهنا إلى الفرق بين الرؤيا والحلم.

أما الفصل الثاني: فقد كان جزءً تطبيقيًا، قمنا من خلاله بتحليل قصيدة أمل دنقل "لا تصالح" كنموذج معتمدين في ذلك على المنهج السيميائي الأنسب لهذه الدراسة، كما قمنا بإماطة اللّثام عن الاستشراف المبثوث في ثنايا هذه القصيدة.

اتكأ البحث على المنهج الوصفي في الفصل الأوّل (النظري)، أما الفصل الثاني فقد اعتمدنا فيه على المنهج السيميائي الأنسب لهذه الدراسة.

استند بحثنا هذا إلى الكثير من المصادر والمراجع في اللغة والشعر والنقد أما عن الصعوبات التي اعترضتنا في مسار فلا تكاد تختلف عمّا يتعرض له كل باحث فقلة المراجع أوّل شيء وخاصة في المعلومات التي تكاد تكون نادرة عن الاستشراف، من جهة أخرى لا ننكر استفادتنا من بعض القراءات في مجال الشعر المعاصر ولا يسعنا إلا التنويه بها أو الإشارة إليها خاصة إلى كتابات: علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، عز الدين إسماعيل: قضايا الشعر المعاصر، عبد الرحمان العكيمي: الاستشراف في النص – دراسة نقدية في استشراف المستقبل–، د. عاصم "محمد أمين" بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل.

وكذلك المساعدات التي قدمتها لنا الأستاذة المشرفة: لويزة جبابلية والأستاذ المحترم: ناصري علاوة والأستاذ: ذويب عز الدين فجزاهم الله خيرًا.

مدخل

تمهيد:

ظهرت السيمياء خلال النصف الأوّل من القرن العشرين وذلك بوصفها علما شاملا يدرس كيفية اشتغال الأنساق الدلالية التي يستعملها الإنسان والتي تطبع وجوده وفكره، فحياة الإنسان قائمة على الدلالة. إذ في إطارها بنى قيّمه الأخلاقيّة والمعرفية والجمالية، وبها ومن خلالها طوّر تجربته بشقها المادي (الحضارة) وشقها الفكري والروحي (الثقافي).

ولّما كان التفكير السيميائي بمعناه العام يشمل كل عملية تأمل للدلالة أو فحص لأنماطها أو تفسير لكيفية اشتغالها من حيث شكلها وبنيتها أو من حيث إنتاجها واستعمالها وتوظيفها فلا ريب أن هذه السيمياء تضرب جذورها في أقدم العصور وذلك بحكم ارتباطها الشديد بالنشاط الذهني البشري عمومًا.

لقد كان هم الإنسان ولا يزال وهو أن يعطي دلالات لنفسه ولسلوكه وللعالم من حوله وأن يتواصل مع الآخر بتلك الدلالات ومن خلالها.

لقد سبق للتفكير السيميائي أن عبّر عن نفسه من خلال تصوّرات ومفاهيم نظرية ناضجة منها ما جاء ضمن الخطاب الفلسفي اليوناني وفي ثنايا الفكر العربي القديم وفلسفات القرون الوسطى الأوروبية وعصر النهضة والأنوار، بيد أن السيمياء لم تتأسس بصفتها علمًا شاملاً لأنساق الدلالة إلا في القرن العشرين.

السيمياء في التراث العربي:

تشير معاجم اللغة العربية أن لفظة السيمياء مشتقة من الفعل (سَوَمَ) وهي العلامة التي يُعرف بها الخير والشر، وقد وردت مادة الفعل سوم في القرآن الكريم 15 مرة ما بين (سماهم، مسوّمة، مسوّمين).

أما في المعاجم العربية الحديثة فتشير إلى معاني أخرى غير العلامة منها (البهجة، الحسن، القيمة).

كما تؤكد دائرة المعارف الإسلامية أن لفظة سيمياء استعملت في الأصل للإشارة إلى معاني السحر، وقد أطلقت على الطلاسم بصورة عامة، إلا أن استعمال المتصوفة بشكل عام وغلاّة المتصوفة بشكل خاص لهذه اللفظة جعله علما مباحا للدراسة وممارسة لأهل التقى من المسلمين.

وتستعمل أيضا للدلالة على باب من أبواب السحر.

وقد آثر ابن خلدون تسمية السيمياء بعلم أسرار الحروف وقد تناولها في حديثه عن السحر، وذكر أن الفلاسفة يدرجونها في باب الشعوذة في حين تشير الموسوعات العربية الحديثة إلى أن السيمياء هي علم معاني الألفاظ الذي يبحث في العلاقة بين حروف الكلمة ودلالتها.

وتُشير بعض الدراسات إلى أن لفظة السيمياء لها أصل مشترك ما بين اللغة العبرية والسريانية واليونانية والعربية.

ويمكن افتراض سام أصل لها، ويمكن كون الأصل الأول للفظة سيمياء عربي لوجود جذرها في المعاجم العربية التأسيسية فضلا عن ورودها في القرآن الكريم واستخدامها عند العرب القدامى وإن كان المفهوم مختلف بعض الشيء.

ويمكن إجمال ما قيل في ولادة السيمياء العربية:

1/ علم السحر
2/ علم أسرار الحروف
} مرحلة ما قبل الإسلام[1]

3/ في القرآن الكريم وفي المعاجم العربيّة التأسيسية
العلامة = السمة = الإشارة = (سَوَمَ)
} مرحلة ما بعد الإسلام[2]

ولقد تعرض ابن منظور لمصطلح السيمياء في معجمه لسان العرب في مادة سوم فيقول: والسومة والسمة والسيما والسيمياء: العلامة، وسوّم الفرس: جعل عليه السّمة، وقوله عز وجل: "حجارة من طين مسوّمة عند ربّك للمسرفين" (الذاريات الآية 34).

---

[1] محمد سالم سعد الله، مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي- الجرجاني أنموذجا-، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، (ط1، 2007)، ص: 7.

[2] المرجع نفسه، ص: 8.

قال الزجاج: روي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة، وقال غيره: مسومة بعلامة يُعلم بها أنها ليستن من حجارة الدنيا ويعلم بسيماها أنها مما عذب الله بها.

الجوهري: مسومة أي عليها أمثال الخواتيم، الجوهري في سُومة بالضم: العلامة تُجعل على الشاة وفي الحرب أيضًا، تقول منه: تسوّم[1].

و لم يكن إسماعيل بن حماد الجوهري أقل توضيحا لهذه الكلمة (السيمياء) وما دار حولها من معاني، إذ قال "السومة" بالضم العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضًا، تقول منه تسوّم وفي الحديث "تسوّموا فإن الملائكة قد تسوّمت". والخيل المسوّمة: المرعية والمسوّمة والمعلّمة وقوله تعالى "مسوّمين" (آل عمران الآية 125)، قال الأخفش: يكون معلّمين ويكون مرسلين.

من قولك: سوّم فيها الخيل أي أرسلها ومنه السائمة، وإنما جاءت بالياء والنون لأن الخيل سوّمت وعليها ركبانها وقال:

غلام رماه الله بالحسن يافعًا   له سيمياءُ تشق على البصر

أي يفرح به من ينظر إليه، ويُشاطر الفيروز أبادي وابن دريد علماء اللغة العرب الذين سبقوهما بأن هذه الكلمة وما دار حولها تدلّ على العلامة[2].

إشكالية المصطلح:

من خلال عمليات البحث تعرضنا إلى شيء لفت انتباهنا تمثل في وجود إشكالية في مصطلح السيمياء، حيث اختلفت المراجع في وضع مصطلح لمفهوم السيمياء "علم الإشارات" وهذا ما تناولته أحد المراجع حيث فسّرت لنا تعدد المصطلحات باختلاف الترجمة واختلاف ثقافة المترجمين فورد في هذا المرجع أن:

السيميوطيقا: وُضعت بوصفها مصطلحا نقليا عن: (Semiotic) وهي عند لوك معرفة العلامات، وعند بيرس نظرية العلامات، وعند موريس: النظرية العامة للعلامات، وعند إيكو العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، وعند سيبوك: وظيفة للتواصل وللتعبير.

أما السيميولوجيا: فقد وُضعت بوصفها مصطلحا نقليا عن (Semiology) وهي مرتبطة بالتيّار المعرفي الأنجلوساكسوني وتبرز بصورة واضحة عند سوسير.

مصطلح السيميائية: هو أقرب المصطلحات إلى روح البحث وجمعه (سيميائيات) ونعني به (علم العلامات) وسبب استعمالها لهذا المصطلح قربه من المصطلح الأصل (Semiotic) أولا وتناسقه وانسجامه مع النبر

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، الطبعة الثالثة، 2004، ص: 308.

[2] عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات الثالثة، 2005، ص: 9، 10.

والإيقاع العربيين ثانيا، فضلاً على أن هذا التوجّه يوافق توجّه الجمعية الدولية للسيميوطيقا التي تبنت في فرنسا سنة 1794م مصطلح (Semiotic) للإشارة إلى هذا العلم[1].

ونستخلص مما سبق حول حديثنا عن إشكالية المصطلح أن هذه الإشكالية ترجع بشكل أساسي إلى اختلاف ثقافة المترجمين، إلا أن أكثر المصطلحات شيوعا –السيمياء– كونه أقرب ترجمة لـــ: « Semiotic »

ب)– مفهوم السيمياء اصطلاحا:

إن السيميائية مشتقة من الكلمة اليونانية SEMEION ومعناها العلامة وهي مركبة من العلامة ولوغوس Logos الذي هو العلم، إذن السيميولوجيا في مجموعها تعني علم العلامات[2].

إذن القول بمصطلح Sémiotique يستدعي –حتما– إدراك المفهوم الإغريقي للحد: « Sémeion » الذي يُحيل على سمة مميزة (Marque Distinctive)

أثر: (Trace)، قرينة: (Indice)، علامة منذرة: (Signe Précurseur)، دليل: (Preuve)، علامة منقوشة أو مكتوبة: (Signe Gravé out écriti)، بصمة: (Empreinte)، تمثيل تشكيلي: (Figuration).

من خلال هذه الترجمات نستخلص أن كل الترجمات للكلمة « Sémeion » تصبّ تحت باب واحد ألا وهو أن السيمياء تعني العلامة رغم تعدد الترجمات فمثلا إذا أخذنا كلمة أثر على سبيل المثال نجد أنها تعني العلامة فيمكننا القول: أن هذا أثر الجرح أو العلامة التي خلقها ذلك الجرح، نفس الشيء بالنسبة لكلمة بصمة فهي بنفس معنى العلامة. كقولنا هذه بصمة تاريخية أم علامة تاريخية.

إن مصطلح السيمياء في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما: نظام السمة أو الشبكة من العلامات النظمية المتسلسلة وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة.

وهناك شبه اتفاق بين العلماء يسمح بتعريف السيمياء على أنها: "دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية، إلا أن العلامة في أصلها قد تكون لسانية أو غير لسانية"[3].

[1] محمد سالم سعد الله، مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي– الجرجاني أنموذجا، ص: 24، 25.

[2] قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الورّاق للنشر والتوزيع، (ط1، 2008م)، ص: 100.

[3] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط1: 1428هـ– 2008م)، ص: 93.

فالسيمياء هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، والسيمياء بدورها تختص ببنية هذه الإشارات وعلاقاتها في هذا الكون، وكذلك توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية[1].

السيميائية علم خاص بالعلامات، هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات مثل: علامات المرور، وأساليب العرض في واجهة المحلات التجارية والخرائط والرسوم البيانية والصور وغيرها[2].

السيمياء أو السيميوطيقا لدى دارسيها تعني: علم أو دراسة العلامات دراسة منظمة ومنتظمة[3].

أقصر تعريف للسيمياء هو دراسة الإشارات لكن هذا لا يفيد كثيرا السائل عن تعريف فيسألك ماذا تعني بالإشارة وأنواع الإشارات التي من المرجّح أن تخطر بالبال مباشرة: هي التي نسميها إشارات في حياتنا اليومية، كإشارات السير، الإشارات على الحوانيت، والنجوم باعتبارها إشارات[4].

إن الناظر إلى هذه التعريفات يستنتج أنها تتفق على أن السيمياء هي علم الإشارات والمقصود بالإشارات: العلامات بنوعيها سواء أكانت لسانية أو غير لسانية، فهذا العلم بمقدوره دراسة العلامات (الإشارات) والرموز المنقوشة على الحوانيت أو الخرائط أو الرسوم البيانية والصور وذلك بطريقة منتظمة وفق قواعد تنظيمية إضافة إلى معرفة علاقاتها في العالم الخارجي ووظائفها التي تؤديها.

من خلال استقراءنا لمفاهيم متعددة للسيمياء نلاحظ أن أغلبها يتضمن نفس الفكرة والتي تتمثل في أن السيمياء هي: "دراسة أو علم الإشارات وذلك تبعا لتوجهاتها من اللغة اليونانية إلى اللغة العربية (Sémeion) و(Logos) اللّتان تعنيان علم العلامة، إلا أنه خلال عملية البحث المتواصلة لاحظنا أن هناك من يرى أن السيمياء ليست فقط دراسة الإشارات والعلامات والرموز بل تتعدى ذلك إلى أنها دراسة الكلمات والأصوات وذلك حسب ما أورده امبرتو إيكو في تعريفه للسيمياء قائلا:

"تُعنى السيمياء بكل ما يمكن اعتباره إشارة تتضمن السيميائية ليس فقط ما نسميه في الخطاب العادي واليومي إشارات، لكن ما ينوب عن أي شيء آخر، ولا يدرس السيميائيون المعاصرون الإشارات المفردة بل كجزء من منظومات وإشارات[5].

[1] المرجع السابق، ص: 48

[2] المرجع نفسه، ص: 101.

[3] سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، (ط5، 2007)، ص: 177.

[4] دانيال تشاندلر، أسس السيمياء، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، (ط1 أكتوبر 2008)، ص: 27.

[5] المرجع نفسه، ص: 27.

وقد أكّد على هذه الفكرة سعيد بنكراد في ترجمته لكتاب العلامة لامبرتو إيكو حيث أورد أن: "السيميائيات ليست علما للعلامات كما شاع ذلك وانتشر وكما تصوّر سوسير أيضا، إن العلامة المعزولة والمفصولة عن أي سياق لا يمكن أن تكون منطلقا صلبا لفهم المعاني التي ينتجها الإنسان عبر لغته وسلوكه وجسده وأشياءه، إن السيميائيات على العكس من ذلك هي ذلك العلم الذي يهتم بتمفصل الدلالات وأشكال تداولها أو هي العلم الذي يرصد تشكّل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها وطرق اشتغالها"[1].

أصولها:

يعتبر السيمياء علم حديث النشأة، و لم تظهر ملامحه إلا في القرن العشرين إلا أن استعمال المصطلح وتداول معناه يعود إلى ما قبل الميلاد في سياقات علمية متقاربة، فقد استعمل أفلاطون مصطلح (Sémiotiké) إلى جانب مصطلح (Grammatiké) بمعنى تعلّم القراءة والكتابة، في اتساق مع الفلسفة أو فن التفكير[2].

ويبدو أن السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل، ونجد كذلك تفكيرا سيميائيا مع المدرسة الشكيّة (Scepticism) التي كان غرضها التشكيك في المعرفة على يد الفيلسوف (اينسيديموس) في القرن الأول قبل الميلاد، حيث عمل على تصنيف العلامات المختلفة في عشر صيّغ مرتبطة ارتباطًا وثيقا بدراسة الطب، ثم تطوّرت الرؤية العلامية على يد الطبيب (أمبريكوس) في القرن الثاني للميلاد، إذ صنّف العلامات المستترة أما (جالينوس) فقد ميّز بين العلامات العامة والعلامات الخاصة التي تشير إلى شيء محدد في القرن نفسه[3].

فنجد أن المدرسة الشكيّة وغيرها، تكلّمت عن مصطلح العلامة وقامت بتصنيفها إلى علامات أخرى للتمييز بينها وفصلها عن بعضها وقد تم استخدام هذه العلامات في مجال الطب.

ويعدّ الرواقيّون هم أول من قال بأن للعلامة (Signe) وجهين: دال ومدلول، وارتكزت السيميائيات المعاصرة على اكتشافهم في انطلاقاتها الأولى، وعندما أقول بدراسة العلامة –كما يقول إيكو- فإني أقصد كل أنواع العلامات وكل أنواع السيميائيات، أي ليس العلامة اللغوية فقط وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية: فاللّباس ونظام الأزياء أو الموظة السائدة في مجتمع ما[4] تشكل علامات أو أنظمة علامات تختلف من مجتمع إلى آخر مثل: آداب التحية في اليابان، علامات الزواج

[1] امبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد وراجع النص: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1، 2007)، ص: 12.

[2] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 96.

[3] محمد سالم سعد الله، مملكة النص، ص: 14.

[4] جون كلود وآخرون، السيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008، ص: 26.

وتقاليده، نظام الطبخ، إشارات المرور، كل هذا يشكل علامات وإشارات ودلالات، ويرى إيكو أيضا أن الرواقيين هم أصلاً من العمال الأجانب في أثينا وبالتالي فهم دخلاء عليها فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين القادمين من أرض كنعان إلى شمال إفريقيا[1].

ويصل امبرتو إيكو إلى أن هؤلاء الأمازيغ (أي الذين لا يتكلمون اليونانية كلغة أم) قد سبقوا إلى اكتشاف الفرق بين الدال والمدلول، فهؤلاء الدخلاء كانوا أصحاب تجربة لا يمتلكها اليونانيون، أي تجربة الازدواج الثقافي والحضاري واللغوي[2].

وقد ارتبطت العلامة بموضوعات أخرى عند (أوغسطين) وحسب إيكو هو أول من طرح سؤال: ماذا نعني أن نفسّر أو نؤول؟ وهكذا راح يشكّل نظرية التأويل النصي: "تأويل النصوص المقدسة".

وتقول فريال غزول: "إن أهمية القديس أوغسطين (335-430) تكمن في تأكيده على إطار الاتصال والتواصل والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة[3].

أوغسطين لم يبتكر أو يخترع فيما يتعلق بالعلامة والسيمياء ولكنه حاول مزج العلامات بالأشكال المختلفة، حيث حاول إعطاء قراءة ثانية للنصوص المقدسة، وتبدو أهميته من حيث تأكيده على إطار التواصل عند معالجته موضوع العلامة وتنوعاتها.

وفي القرن السابع عشر مع المفكرين الألمان والإنجليز، وردت أوّل إشارة بيّنة إلى السيميائية باعتبارها فرعًا من فروع الفلسفة، في مؤلف[4] (جون لوك) مقالة تتناول الفهم البشري (سنة 1690م)

يقول مبارك حنون: "وقد استعمل لوك مصطلح سيميوقراطيا ليعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائل التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتها ويكمن هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بُغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين[5].

فجون لوك استعمل مصطلح (Sémeiotiké) بدلالات متشابهة لاستعماله الأفلاطوني، بحيث جعله العلم الذي يهتم بالمعنى من أجل فهم الأشياء مثل الفلسفة والأخلاق وغيرها.

مثلما استعمل مصطلح (Séméiologie) وأحيانا (Sémiologie) ابتداء من سنة (1752م) ضمن المجال الطبي بمعنى: الدراسة النسقية للأعراض (Symptomes) المرضية مرادفاً لمصطلح آخر

[1] المرجع السابق، ص: 26.
[2] المرجع نفسه، ص: 27.
[3] المرجع نفسه، ص: 27.
[4] دانيال تشاندلر، أسس السيمياء، ص: 29.
[5] جون كلود وآخرون، السيميائية: الأصول، القواعد والتاريخ، ص: 27.

(Symmatologiepto) تجمعها شعبة واحدة، تستدل على الأمراض بأعراضها البادية منها والخفية، إنه علم الأعراض المرضية الذي لا يزال يحيا في معظم معاهد الطب العربية والعالمية[1].

وجدنا أن مصطلح (Sémiologie) استخدم منذ القدم في مجال الطب وقد استخدم كذلك سنة (1752م) على أنه علم الأعراض المرضية، فهذه الأعراض عبارة عن سمات وعلامات تظهر على المريض.

ثم استمرت الأمور على هذا النحو في القرن الثامن عشر مع ظهور الموسوعة والموسوعيين، حيث أن أعمال (فيكو ولايبنتز)، فقد اعتبر (لايبنتز) سيميولوجيته في علاقة مع كل أجزاء النسق[2].

وبين نهايات القرن 19 وبدايات القرن 20، أُعتبرت السيمياء علما حديثا بالمقارنة مع غيره من العلوم الأخرى وقد كانت ولادته ولادة مزدوجة ولادة أروبية مع "فردينان دوسوسير" (1857م-1913م) وولادة أمريكية مع "شارلز سندريس بيرس" (1839م- 1914م).

ويرجع وضع سوسير مصطلح السيميولوجيا إلى مخطوطة كتبها في عام (1894م) وجاء في مقرر في الألسنية العامة (General Linguistics) لسوسير الذي نشر في (عام 1916م) بعد موته[3]، وقال في هذا الصدد: يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام.

وسوف يسمى هذا العلم "بالسيميولوجيا" من الكلمة الإغريقية (Séměion) وتعني الدليل ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كل هذه الدلائل وعلى القوانين التي تحكمها ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لا يمكننا التكهّن بمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود وموقعه يحدد سلفا، وأن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبّق على اللسانيات[4].

دي سوسير من خلال مقولته تنبأ بوجود علم جديد لم يُعرف مستقبله بعد، يهتم بحياة العلامات ودراستها داخل وسطها الاجتماعي، وهذا العلم هو فرع من فروع علم النفس العام، لأن هذه العلامات هي جزء من نفسية الإنسان تؤثر فيه وتتأثر به، كما أنه جعل اللسانيات فرع أو جزء من السيميولوجيا، فاللسانيات عندما تدرس اللغة وتحلّلها وتفكّكها ستعتمد على الأنظمة والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا، وإذا كان سوسير يتحدث في الفقرة السابقة بلغة قصورية، تستشرف علما وتنبأ بميلاده وضرورة وجوده، تدلّنا عليها هيمنة فعل المستقبل في ذلك السياق التاريخي (سنة 1910 تحديدًا)[5].

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 96.

[2] جون كلود وآخرون، السيميائية: الأصول، القواعد والتاريخ، ص: 28.

[3] دانيل تشاندلر: أسس السيمياء، ص: 29.

[4] قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص: 68.

[5] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 95.

فإن ذلك لا يعني إلا عدم إطلاعه على صنيع ندّه (بيرس) في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث يكون قد مارس فعلاً ما، كان دوسوسير يدعو إليه وإن لم يخلّف أثرًا متماسكًا يمكن الباحث من الخروج بحوصلة تامة لمذهبه في هذا العلم (وهو سر عدم معرفة سوسير له مضافًا إلى التباعد المكاني وعسر الحالة الثقافية آنذاك...) إلا أن معظم السيميائيين يقرّون بفضله العلمي عليهم[1].

فبيرس كان أيضا من الذين كشفوا خبايا هذا العلم وأخرجوه من الظلمات، إلا أن جهوده وأفكاره لم تترك أثرا بيّنا حتى أن دي سوسير لم يطّلع على جهوده ومذهبه.

ويتلخص فضل بيرس في قول جوليا كريستيفا: "... نحن مدينون فعلاً لشارل ساندرس بيرس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات".

ومع هذا الفيلسوف: "صارت السيميائية اختصاصا مستقلا حقيقة إنها بالنسبة إليه إطار مرجعي يضم كل دراسة أخرى في الرياضيات والأخلاقيات أو الماورائيات أو الصوتيات أو الكيمياء أو التشريح أو الاقتصاد أو علم النفس أو تاريخ العلوم..."[2].

وتتظافر هذه الجهود المتقدمة مع جهود لاحقة قدّمها: يلمسلاف- بنفنست- تروبتسكوي- مونان- بارط- غريماس- كريستيفا- لوتمان- إيكو... مشكّلة تيارات سيميائية متمايزة ومتعايشة ضمن هذه الإمبراطورية العلامية التي تقدّم علما شموليا يتسلط على سائر العلوم ويحكمها بوصفها "فيدراليات علميّة" مرتبطة بقوانينه المركزية[3].

فالسيمياء تعتبر علما شاملا لجميع العلوم، فهذه الأخيرة مرتبطة بالسيمياء وبكونها تدرس العلامة في كنف الحياة الاجتماعية وهذه العلامة مرتبطة بجميع العلوم، و لم تقف السيميائية عند حدودها العلمية بل تجاوزتها إلى الوسائل المنهجية حيث تحوّلت من علم موضوعه العلامة ومنهجه التحليل البنيوي (عادةً) إلى منهج قائم بذاته، إذ يستوقفنا مثل هذا التحوّل الطريف في كتاب (نظام الموظة) لرولان بارط الذي يقدم موضوع بحثه على أنه (التحليل البنيوي للأزياء النسوية)، أما منهجه فمستوحى من علم العلامات العام[4].

فالسيمياء لم تقتصر على دراسة العلامة فقط من ماهية وطبيعة والعلاقة بينها وبين الأشياء الأخرى، بل تجاوزت ذلك فدرست العلامة كمحرك وفعالية بتوظيفها في الحياة العملية ولها دور كذلك في عمليات الاتصال.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 95.
[2] المرجع نفسه، ص: 96.
[3] المرجع نفسه، ص: 97.
[4] المرجع نفسه، ص: 97.

وفي سنة 1969م تأسست "الجمعية الدولية للسيميائية" التي تولى غريماس أمانتها العامة وتعقد مؤتمرات وملتقيات من حولها وتصدر مجلة فصلية (Semiotica) وتنشئ فرق بحث تابعة لها.

وفي سنة 1979م يصدر قاموسان سيميائيان متخصصان أحدهما (لجوزيت راي دوبوف): « Lexique Semiotique » والآخر هو أعقد وأضخم في المادة والمعالجة (لجوليان غريماس وجوزيف كورتيس): « Raisonné De La Langage Sémiotique Rictionnaire » استعصى على الباحثين العرب حتى أن يترجموا عنوانه بصيغة موحدة[1].

السيمياء كمنهج:

بداية علينا تعريف المنهج، "فالمنهج يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة"[2].

فالمنهج إذن مجموعة أو منظومة عمليات عقلية وذهنية أو مجموعة إجراءات نتخذها لمقاربة موضوع البحث قيد الدراسة.

إن المنهج السيميائي تبنى الإجراءات والمنهجية البنيوية التي أرساها سوسير، ولهذا يصعب التمييز بين الحقلين، بل إن المهتمين بالبنيوية والسيميولوجيا راوحوا دائما أولوية الواحدة على الأخرى، حتى ولو حاولوا إيجاد ما يميز الواحدة عن الأخرى.

ولصعوبة التمييز بينهما ذهب جوناثان كولر إلى تمييزهما جغرافيا، حتى لو ناقض هذا التمييز غايته، إذ أن الفرنسيين أنفسهم زاوجوا بين الحقلين، بل أن تيرنس هوكس الذي كتب كتابه تحت عنوان: البنيوية والسيميوطيقا وصل إلى القول: "إن حدودها إن كان لها حدود تتطابق مع حدود البنيوية، فلا يمكن الفصل بين اهتمامات الفضائين فصلاً جوهريًا، ولابد على المدى الطويل أن ينطويا معا"[3].

فهو جعل البنيوية منهج تحليل تتخذه كلا من اللغويات والأنثروبولوجيا والسيميوطيقا، ومهما يكن من أمر التمييز بين البنيوية والسيميوطيقا فإن هذا التمييز يبقى تمييزا مرحليا، فالسيميولوجيا تتبع المنهجية البنيوية وإجراءاتها، لكنها تقصر التركيز على دراسة الأنظمة العلامية الموجودة أصلاً في الثقافة والتي عُرفت على أنها أنظمة قارة قائمة في بيئة محددة، أما البنيوية فتدرس العلامة سواء أكانت جزءً من نظام أقرّته الثقافة أو لم تقرُّه[4].

[1] المرجع السابق، ص: 97.
[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص: 8.
[3] سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص: 178.
[4] المرجع السابق، ص: 179.

فالنص الأدبي في نظر الدراسات البنيوية، لا تمثل الواقع وليس منعكسا عن ظلاله، بل هو عالم يتأسس بنظام العلامات مفرغٌ من المحتوى النفسي وخارج عن إطار ذات الكاتب والتاريخ فهو نظام من منظور لغوي بحت يتكون من أنساق وحداتها واضحة، يحكم العلاقات التي تربط بين العناصر التي لا يُسمح بفصل أجزاءها، لأن الجزء يستدعي آخر حتى نهاية البنية، فنظام النص السردي كلٌ متكامل قائم بذاته[1] وحدات مختلفة أصنافها متجانسة تنسجم في مستويات متنوعة تؤدي إلى نظام متعدد الأبعاد.

يقودنا هذا الطرح المنهجي إلى تصوّر النص الأدبي الذي يتأسس من خلال منطقه الداخلي الذي لا يخضع لأي منطق خارج وإن امتزج به، فنظام مادته ينطلق من فرضية مؤداها أن المعنى لا يستخلص إلا من خلال التآلف بين أجزاء الوحدات التركيبية المتتابعة في المحور السياقي إذ أن المستوى السردي لا يكتمل معناه إلا إذا ارتبط ببقية الأجزاء قصد تكوين المعنى الكامن داخل النص الإبداعي[2].

فالسيميولوجيا علم العلامات اللغوية وغير اللغوية، أي تدرس العلامات والإشارات والرموز والأيقونات البصرية، كما تستند منهجيا إلى عمليتي التفكيك والتركيب ونعني بهذا أن السيميولوجيا تدرس النص في نظامه الداخلي البنيوي من خلال تفكيك عناصره وتركيبها من جديد عبر دراسة شكل المضمون وإقصاء المؤلف والمرجع والحيثيات السياقية والخارجية، فالهدف من دراسة النصوص هو البحث عن المعنى والدلالة واستخلاص البنى المتولدة للنصوص وإدراك معنى الأقوال والنصوص، يفترض هذا وجود نظام مبني على مجموعة من العلاقات وهذا بدوره يؤدي بنا إلى التسليم بأن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها[3].

مبادئ السيمياء:

لابد من الحديث عن أهم ركائز ومقومات علم السيمياء والتي يمكن أن تختزل في أربعة مقومات أساسية، تتوزع في شكل ثنائيات تقابلية، تبدو وكأنها امتداد لنظيراتها في الاتجاه البنيوي وهي:

1/ اللغة والكلام: فاللغة عند سوسير عبارة عن كفاءة أو ي مجموع القوانين الذهنية المكتسبة عن طريق التعريض والاستعداد الفطري للغة معينة وتقوم تلك الخلفية المجردة برقابة صارمة على مجال استعمال الفرد للغته، هذا الاستعمال الذي يمثل بدوره طرف الثنائية المقابل (الكلام) الذي لا يعني في مظهره سوى مسايرة لما تمليه القوانين[4]، فاللغة عند سوسير هي ظاهرة اجتماعية متمثلة في مجموعة القوانين والأنظمة المكتسبة،

---

[1] أحمد طالب، المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ص: 18.

[2] المرجع نفسه، ص: 18.

[3] المرجع نفسه، ص: 19.

[4] نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص: 19.

أما الكلام فهو الإنجاز الفعلي للغة وهو إنجاز فردي، فلا يمكن وجود لغة دون أن يوجد لها كلام (استعمال) فإن الأمر قد يكون مختلفا في السيميولوجيا، لأن اللغة والكلام ها هنا يتعاقبان، دون أن يكون المنطلق نفسه في كليهما، فتصميم لباس معيّن كنسق سيميولوجي كما تعرضه بعض صحف الأزياء مثلاً يشكل لغة من حيث أنه لغة في مستوى معين، ومن منطلق لغة خاصة هي لغة اللباس أو التقليعات (الموضة) في حين يمثل الكلام الجانب اللفظي الذي يتم من خلاله تقديم النموذج المقصود (اللباس)[1].

أما في السيميولوجيا، فاللغة هي مجموعة القواعد التي تضبط عملية ما أما الكلام فما هو إلا وسيط لإيصال تلك القواعد (اللغة)، والكلام هنا هو مجموع التغيرات التي لا تحمل دلالة واحدة لهاته اللغة.

كما يوجد فرق آخر ففي اللغة يمكننا الجزم بأن طريقة وضع العلامات قائمة على التواضع والتواطؤ أو العرف الاجتماعي، خلاف ما نجده في العلامات السيميولوجية القائمة على أساس المبادرة الفردية، أو هي ببساطة علامات وجدت بطريقة اصطناعية، اعتباطية من قبل أفراد بدافع الحاجة والضرورة[2].

فاللغة نشأت من عرف وتقاليد الجماعة أما العلامة التي هي فرع من اللغة ذات مبادرة فردية، ففي اللسانيات ننطلق من الجماعي إلى الفردي أما في السيمياء ننطلق من الفردي إلى الجماعي.

2/ الدال والمدلول: وهي ثنائية أخرى من ثنائيات دي سوسير حيث أن الدال عنده هو الصورة السمعية التي تدل أو تعني شيئا ما، أما المدلول فهو التصوّر المعنوي.

"وما دامت اللسانيات تدرس العلامة اللغوية فإن السيميولوجيا تُعنى بالعلامات غير اللغوية مع تميز العلامة غير اللغوية، أو العلامة السيميولوجية بأن دلالتها لا يمكن أن تبرز إلا من خلال ما تؤديه من وظيفة داخل البيئة الاجتماعية، مما يعني بروز عامل استعمال العلامة"[3].

فالعلامة السيميولوجية أو غير اللغوية لا تظهر في الوجود إلا بتوظيفها داخل الوسط المعاش، "ومما تفترق فيه العلامة السيميولوجية عن العلامة اللغوية أن هذه الأخيرة وإن كانت تتكون من وجهين: الدال والمدلول" غير أنها لا تفصل بينهما، فلا يمكن الحديث إذاً عن العلامة اللغوية في غياب أحد مكونيها الأكثر أهمية، في حين يمكن أن نميز بين الدال والمدلول في العلامة السيميولوجية، بحيث تقف على حدود كلا منهما.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 20.

[2] المرجع نفسه، ص: 20.

[3] المرجع نفسه، ص: 22.

فظهور هلال رمضان أو شوّال مؤذنين بوقت معلوم هو الدال يقابله مدلوله، الذي لا يعني سوى الشروع في الصوم أو تحلّل منه وكأن حضور الدال منبئ منفصل عضويا عن المدلول على خلاف ما هنالك من[1] استحالة الحديث عن لفظ في غياب معناه الوصفي، والعكس صحيح بالمثل[2].

ففي العلامة اللغوية لا يمكن الفصل بين الدال والمدلول، أما في العلامة السيميولوجية يمكن الفصل بينهما، بأن يكون الدال منبئ عن المدلول كما في المثال.

"كما يبرز لنا خلاف آخر، مفاده أن المدلول اللغوي يعبّر عنه لغويا أو معجميا بكلمة واحدة فلفظة مثل (الثوب) مفردة من الناحية اللغوية وهي مدلول لما يلبسه الإنسان، أما في السيميولوجيا ليست من صميم الثوب بعدّه لفظة معجمية، أي أنه يصير مدلولاً لتلك الأوصاف التفريعية نحو: ناعم، حريري، أملس مع بقاء الماهية أو الجوهر على حاله"[3].

ففي اللسانيات نجد أن لكل دال مدلول يقابله (كما في المثال) أما في السيميولوجيا قد نجد لدال واحد عدة مدلولات متفرعة.

3/ المركب والنظام:

"إن استعمال الإشارة المحددة يلغي أو يعلق مكان استعمال أخواتها البديلات، ففي نفس الزمرة أو الدلالة وهذه العلاقة أو المستوى هو الذي يسمى في النسق السيميولوجي بالنظام المتعلق بالفئة التي يمكن أن تتناوب عناصرها في الوقت نفسه في المحل الواحد"[4].

فالنظام في النسق السيميولوجي هو استعمال إشارة أو علامة محددة، تلغي أخواتها من نفس الحقل الدلالي "وقد مثل رولان بارط لهذه العلاقة أو المستوى من الارتباط في الأنساق السيميولوجية ولنفرض هنا حالة نسق اللباس بقطع مثل العمامة، القبعة، الطاقية... التي لا يمكن اعتمارها في اللحظة نفسها وفي المحل نفسه ولكن يمكن بالمقابل اختيار واحدة منها جميعا، وهذا بلا شك ما يقابل في اللسانيات العلاقات الجدولية أو محور الانتقاء أو الاختيار التي هي ترجمة حية لفعل الكلام المرتكز على طاقة اللغة الخام[5].

فنجد في المثال أن: العمامة والقبعة والطاقية تنتمي إلى زمرة أو حقل دلالي واحد، فيجب اختيار واحدة فقط تنوب عن أخواتها البديلات وهذا ما نجده في اللسانيات بما يسمى: محور الانتقاء أو الاختيار، والتي هي ترجمة لفعل الكلام المرتكز على طاقة اللغة الخام، فالكلام يستمد مادته من اللغة (التي تمثل في

---

[1] المرجع السابق، ص: 23.
[2] المرجع نفسه، ص: 23.
[3] المرجع نفسه، ص: 23.
[4] المرجع نفسه، ص: 24.
[5] المرجع نفسه، ص: 25.

المثال نسق اللباس: العمامة، القبعة، الطاقية) فالمتكلم يختار العبارة أو التراكيب التي تناسب المقام (ونجد في المثال اختيار واحدة من هذه الأنساق اللباسية).

أما عند الحديث عن المركب نجد أن العلامة تؤدي فيه وظيفتها الدلالية المنوطة بها بمعونة ما يتقدمها وما يلحق بها من أخواتها ومثل هذا المستوى في العلاقة تلك العلاقة التي تربط بين القبعة والقميص وربطة العنق والسترة باعتبارها جميعها علامات دالة عن انتماء وثقافة داخل النسق اللباسي في مقابل دلالة العمامة والعباءة وغيرها، مما يجانسها على ثقافة وانتماء مغايرين في إطار النسق الواحد، وهو ما يقابل في اللسانيات محور التأليف أو التوزيع أو المحور الركني... أو السياق[1].

يدخل المركب في الثقافة ويرتبط بها فكل إنسان حسب ثقافته وانتمائه الاجتماعي لديه إشارات وعلامات خاصة به فمثلا نجد: القبعة، القميص، ربطة العنق، السترة، علامات دالة مثلا عن رجل أعمال ولديه هيبة وشخصية قوية، أما عندما نجد العمامة والعباءة فربما تدل على إنسان فلاح في البادية.

والأصل الذي يدعو إليه المنطق في التحليل والتقطيع، أن يبدأ نظريًا في كل نسق معلوم كنسق اللباس تمثيلا لا حصرًا بدراسة المركب لنصل من خلاله إلى الوقوف على الوحدات المكنونة أو مستوى النظام أو ما يقابل الاستبدال أو الجدول أو مجموع الجزئيات التحليلية غير أننا حينما نتعامل مع أنساق سيميولوجية مجهولة أو غير محددة عمليا سلفا فإنه يتحتم علينا عكس المسار الأول: أي أننا نطلق من مستوى النظام أو الوحدات الجزئية المكوّنة للمركب والتي يمكننا التعامل معها من منطلق الاختبار لنصل في نهاية المطاف إلى الكشف عن الروح التي تحكم تلك الأجزاء وهي روح المركب أو قوانين السياق نفسه[2].

فعند دراسة أنساق سيميولوجية معلومة فإننا نبدأ بدراسة المركب الذي يتعامل مع مجموعة من العلامات الدالة على ثقافة وانتماء ما (القبعة، ربطة العنق، سترة) لنصل من خلاله إلى الوحدات المكونة، أما عند دراسة أنساق سيميولوجية مجهولة عندئذ نعكس المسار، فنبدأ بدراسة وحدات النظام أي الوحدات الجزئية المكونة للمركب التي نختار منها وحدات دالة لتكوين المركب حسب الثقافة والانتماء[3].

4/ الدلالة المباشرة ودلالة الإيحاء:

تعتبر اللغة نظام متداول بين الأفراد، كما أن لكل فرد مستواه التعبيري بحيث متى ما كان المستوى التعبيري واللفظ المنسق وفق ما تسمح به قوانين التركيب دالة على المضمون أو المحتوى دلالة مباشرة وكليّة

[1] المرجع السابق، ص: 25.
[2] المرجع نفسه، ص: 25.
[3] المرجع نفسه، ص: 25.

وحديّة ونهائية، أي لا يحمل التعدد أو الإحالة في مستوى آخر كانت اللغة تقريرية أو واصفة أو نفعية أو عديمة إمكانية التوالد.

أما إذا كان الناتج عنصر آخر في النظام المحتمل أو تعدد مستوى إنتاج الدلالة ليصير النظام الأول جزءً من النظام الثاني ودونه في القيمة من ناحية الدلالة الأدبية على الأول رغم كونه ضروريا لوجوده[1].

فالدلالة المباشرة تبحث عن المعنى مباشرة، تحمل قراءة واحدة غير متعددة، ذات لغة بسيطة وصفية تقريرية.

أما الدلالة الإيحائية تشير إلى المعنى ليبحث القارئ عنه وذلك من خلال التأويل وتعدد القراءات فلغتها غامضة مفخخة، ونجد أن الدلالة المباشرة جزء من الدلالة الإيحائية إلا أن هذه الأخيرة أكثر قيمة من الناحية الدلالية الأدبية، مثل قول امرؤ القيس في وصف فرسه:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة   وإرخاء سرحان وتغريب تنقل

فالواقع ينفي أن تكون هناك فرس بمثل تلك المواصفات وإلا كنا بصدد خرافية الخلقة على نحو ما نجده عند العرب من كائنات كالغول أو العنقاء[2].

فشروط السلامة النحوية متوفرة إلا أنها لا تتطابق مع المضمون الذي لا يقرّه العقل وهنا يدخل المجاز، فنجد توفّر اللغة التقريرية أو الواصفة التي تصف الفرس بخصائص نوعية ذات تميّز بصفات مثالية ومتعالية عن غيرها من المخلوقات.

وأمر آخر يظهر لنا في توظيف العلامات ونخص هنا العلامات اللغوية في مستوى المجاز وهي خاصية سيرورة العلامة وأعني السيرورة المماثلة في العينة الواحدة، وبتعبير آخر إننا لا ننقل في بعض الأنواع المجازات من صفة الصفر كما قد يطلق على اللغة الواصفة أحيانا إلى الصفة الملأى بالظلال أو المكتنزة بالإيحاءات دفعة واحدة وفق محور انتقال واحد بل قد يستغرق ذلك وقتا وجهدا ومراحل من الوسطات[3].

ونقصد هنا أنه لا يمكننا الانتقال من دلالة مباشرة إلى دلالة إيحائية مباشرة بل بمراحل من دلالة إلى أخرى أكثر عمقا منها في المعنى.

فإذا أرادت العرب مثلا أن تصف شخصًا ما بالحمق أو السفه أو انحطاط قوة التفكير لديه قالت: فلان عريض القفا فعرض القفا الذي هو سمة فيزيولوجية للتخلف العقلي عند طائفة المنغوليين، يُحيل على

---

[1] المرجع السابق، ص: 27.
[2] المرجع نفسه، ص: 29.
[3] المرجع نفسه، ص: 29.

خاصية الحمق، أما إذا صادفنا عبارة بديلة أخرى في نفس التوزيع الدلالي: فلان عريض الوسادة، فإذاً عرض الوسادة يُحيل إلى عرض القفا الذي يُحيل بدوره على التخلف العقلي المبني على الحمق[1].

موضوع السيميولوجيا:

توضح كريستيفا موضوع السيميولوجيا في قولها: "إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللّغات بما هي أنظمة أو علامات تنفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكل موضوع علم آخر يتكون وهو السيميوطيقا (من الكلمة اليونانية: « Sémeion ») أي العلامة[2].

ومن ثمة فإن مضمون هذه القرابة يتوجه بشكل مباشر إلى الاهتمام بالعلامة... وكافة ما يدور من تعريفات حول السيميولوجيا يدور حول مصطلح العلامة « Signe » وهو اتجاه صريح يربط المفهوم ربطًا مباشرًا بعلم العلامة.

وهو ما ذكره سوسير في قوله "وبالتالي يمكننا أن نتصوّر علما يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، نطلق عليه علم العلامات Semiology، والاسم مشتق من الكلمة اليونانية « Sémeion » وتعني العلامة وبإمكانه أن يعلّمنا مما تتكون العلامات وطبيعة القوانين التي تحكمها، ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع التكهّن كيف سيكون، ومع ذلك فإنه له حقا في الوجود، وموقعه مكفول مقدمًا، وما علم اللغة إلا جزء من هذا العلم العام، وسوف تنطبق القوانين التي يكتشفها علم العلامات على علم اللغة، الذي سيجد نفسه ملازمًا لأحد المجالات المحددة بدقة من الظواهر الإنسانية..."[3].

وعلى الرغم من أن علم اللغة أو اللسانيات فرع من علم السيميولوجيا فإن رولان بارط الذي مارس التحليل السيميولوجي على أكمل وجه جاء بما يقلّب مقولة سوسير: إذ زعم أن السيميولوجيا فرع منها، أما جاك دريك وإن اعترف بجهود بارط، فقد دعا إلى قلب مقولة بارط نفسها وذهب إلى أن "النحوية" (الكتابة بوصفها أثرًا) هي سمة الإشارة الكبرى ولابد أن تكون الأصل الذي عنه تتفرع السيميوطيقا واللسانيات.

أهم روّاد السيمياء:

إن السيمياء كعلم لم يأت من العدم بل هو عبارة عن إرهاصات ومجهودات قام بها مجموعة من العلماء الذين أفنوا جلّ أوقاتهم في البحث والدراسة من أجل إرساء علم قائم بذاته، وقد تمخضت عن هذه

---

[1] المرجع السابق، ص: 30.

[2] عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، د.ط، ص: 62.

[3] المرجع نفسه، ص: 62، 63.

الأخيرة اللسانيات وذلك لما أشار له دي سوسير في أبحاثه، فهي إذن أشمل من اللسانيات بكونها تدرس العلامات اللغوية وغير اللغوية داخل الحياة الاجتماعية.

ومن أشهر أعلام السيميولوجيا:

تشارلز ساندرز بيرس- رولان بارط- غريماس- رومان جاكبسون- امبيرتو إيكو- مايكل ريفاتير- جوليا كريستيفا- باربراهير نستاين سميث[1].

غير أن الفيلسوف الأمريكي بيرس هو أهم مؤسسي هذا الطرح وقد عرض نظرية سيميولوجية غاية في التعقيد.

كما يعدّ جوزيف كورنيس من أهم أعضاء السيميائية في مدرسة باريس إلى جانب ثلة من الباحثين الذين كانوا يدرسون في جامعات العاصمة الفرنسية ومؤسساتها العُليا وكانوا تلامذة ألجيرداس جوليان غريماس ومن هؤلاء الدارسين: ميشيل أريفي، شابرول وجان كلود كوكي[2].

الاتجاهات السيميائية:

ترتب عن الثورة المعلوماتية التي أحدثتها السيميائية انبثاق اتجاهات عديدة وقد تشبعت هذه الأخيرة نظرًا لاختلاف مسالك الباحثين وهذا راجع إلى تنوع الفهم اللساني واختلاف الإيديولوجيات المؤسسة لكل منهم والأسس المنطقية والثقافية.

ويمكن حصر الاتجاهات التي تفتقت منها المعطيات السميائية بثلاثة اتجاهات:

1- سمياء التواصل: Sémiotic of Communication

2- سمياء الدلالة: Sémiotic of Semantic

3- سمياء الثقافة: Sémiotic of Culture[3].

1/ سيمياء التواصل: السيميائية التواصلية تقسّم العلامة إلى (دال- مدلول- قصد) وهذا الاختلاف راجع إلى وظيفة الدليل، فالعلامة عند أنصار هذا الاتجاه (بويسنس- برييتو- مونان- كرايس...) أداة تواصلية قصدية، والدليل لا يكون فعالاً إلا إذا كان أداة تواصلية قصدية، لذا انحصرت الموضوعات السيميائية

---

[1] سعد البازغي- ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص: 179.

[2] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ت.ر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، (ط1، 2007)، ص: 9.

[3] محمد سالم سعد الله: مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي، ص: 21.

عندهم في الدلائل على مبدأ الاعتباطية، لأن العلامات الأخرى ليست سوى تمظهرات بسيطة ويعني ذلك أن تحديد معنى تعبير رهين بتعيين مقاصد المتكلمين والكشف عنها، وبذلك تكون المقاصد ملمحًا مميزًا.

وهكذا يبعد أنصار سيمياء التواصل ذلك النوع من السيميائية الذي يدرس البنيات التي تؤدي وظائف غير وظيفة التواصل المعتمد على القصدية، لأن هذا النوع سيلتبس بعلوم الإنسان.

وفي هذا السياق جاء تعريف لي روبير للعلامة بأنها "حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما، أو إعلامه بشيء ما"[1].

لقد حصر أنصار هذا الاتجاه السيميائية بمعناه الدقيق في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، ومن أجل تعيين الواقع التي تدرسها السيميائية يذهب مونان إلى القول بأنه ينبغي تطبيق: "المقياس الاساسي القاضي بأن هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حدث تواصل"، ويدعم بريتو هذا الموقف بالاستشهاد بموقف بويسنس: "ينبغي للسيميولوجيا حسب بويسنس أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي، المصنوعة قصدا من أجل التعرف بحالات الوعي هذه ومن أجل أن يتعرف الشاهد على وجهتها... التواصل في رأي بويسنس هو ما يكون موضوع السيميولوجيا"[2].

إن ما يميز الوظيفة التواصلية على الدلالة القصدية، إلا أنها غير كافية فينبغي أن يكون ذلك الذي ترسل إليه الإشارة قادرًا على التعرف على الهدف الذي من أجله أُنتجت الواقعة القابلة للإدراك.

2/ سيمياء الدلالة: يمثلها بشكل خاص: رولان بارط حيث يشير إلى إمكانية التواصل فقد تتوفر سواء بمقصدية أم بغير مقصدية، وبكل الأشياء الطبيعية أو الثقافية سواء أكانت اعتباطية أم غير اعتباطية.

ومن هنا جاء رأيه في أن اللسانيات أصل والسيميائيات فرع منها، على خلاف ما ذهب إليه سوسير، والعلامة عنده ثنائية المبنى متكونة من دال ومدلول فحسب، ولا تقتصر العلامة عنده على المجال اللساني بل تتعداه لتشمل العلامات الدالة في الحياة بصورتها الشاملة وقد ركّز بصورة رئيسية في هذا الاتجاه على أربعة عناصر (اللسان والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء).

3/ سيمياء الثقافة: فقد انبثق بشكل رئيسي من الفلسفة الماركسية ومن أهم روّاده: (يوري لوتمان، وايفانوف، ولوسبانسكي، تودوروف) وفي إيطاليا (روسي لاندي، امبرتو إيكو).

وتنطلق موضوعات هذا الاتجاه من عدّ الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، وما الثقافة في نظر أصحاب هذا الاتجاه إلا إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وهي بذلك تكون مجالا تواصليا تنظيميا للإخبار في المجتمع الإنساني.

---

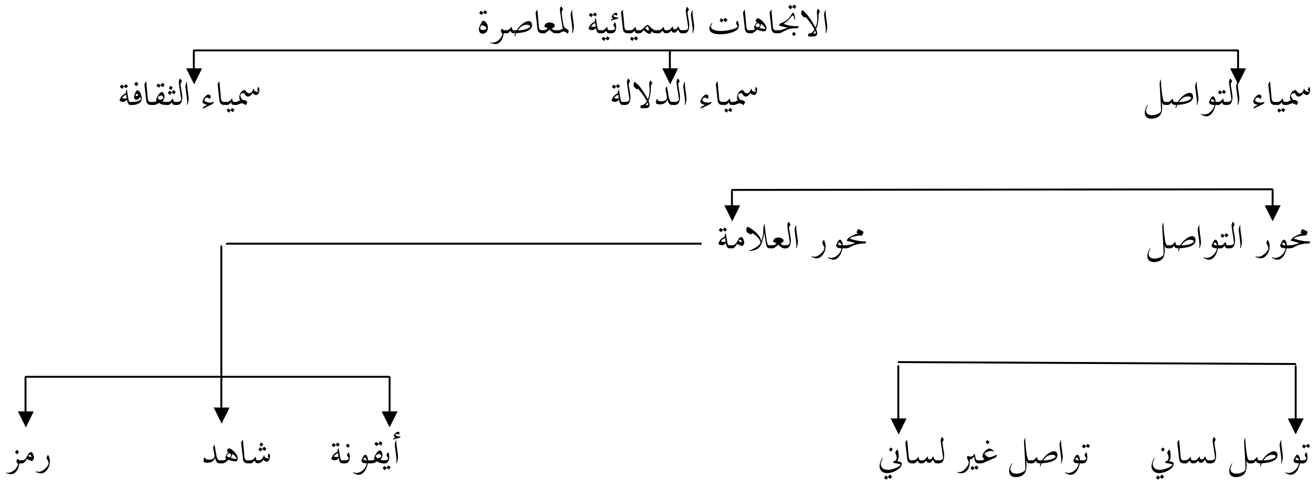
[1] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، (ط2، 1996)، ص: 85.
[2] المرجع نفسه، ص: 85.

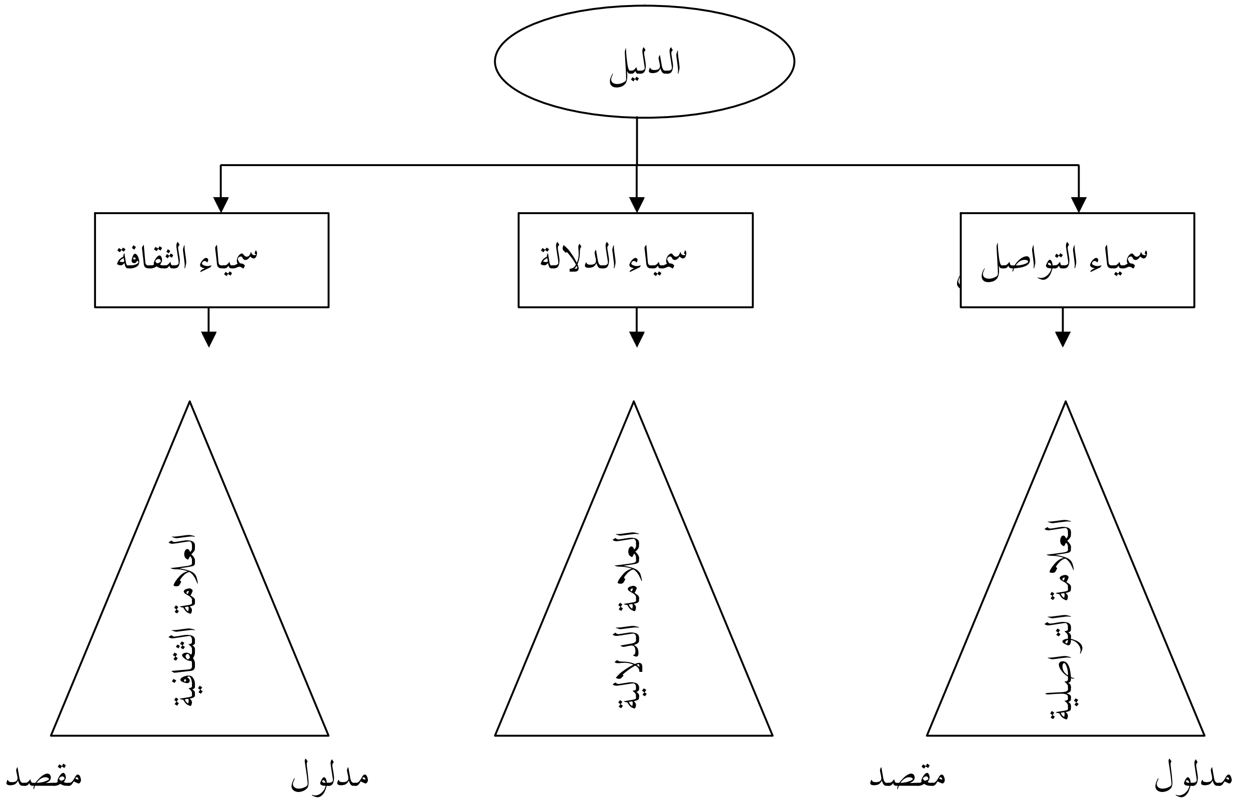
ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن العلامة تتكون من بناء ثلاثي (الدال- المدلول- المرجع) وهو تصوّر يختلف عن بناء بارط الثنائي ويتفق إلى حدّ ما مع بناء بيرس الثلاثي: (المصورة- المفسرة- الموضوع) وتبعا لذلك استخدم أصحاب هذا الاتجاه مصطلح السيميوطيقا البيرسي بدلاً من مصطلح السيميولوجيا السوسيري[1].

إن الاتجاه الثقافي للسيمياء يركز بصفة رسمية وخاصة على الظواهر الثقافية ويعدّها مجالا خصبا للتواصل والتفاعل، كما يعتبرها نسقا دلاليا قائم بذاته في المجتمع الإنساني.

ويمكن إجمال ما قيل في هذه الاتجاهات السيميائية المعاصرة بالمخطط التالي:

[1] محمد سالم سعد الله، مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي، ص: 22.


الاتجاهات السميائية المعاصرة
سمياء التواصل
سمياء الدلالة
سمياء الثقافة
محور التواصل
محور العلامة
تواصل لساني
تواصل غير لساني
أيقونة
شاهد
رمز


الدليل
سمياء التواصل
سمياء الدلالة
سمياء الثقافة
العلامة التواصلية
العلامة الدلالية
العلامة الثقافية
مدلول
مقصد
مدلول
مقصد

الفصل الأول

المبحث الأول: الاستشراف

جاء في قاموس مختار الصّحاح للرازي:

الاستشراف في اللغة: من شرف و(الشَّرَف): العلو والمكان العالي وجبل مُشْرِفٌ عالٍ ورجل (شريف) والجمع (شُرَفَاءٌ)، (أَشْرَافٌ) مثل: يتيم وأيتام.

وقد (شَرُفَ) من باب ظَرُفَ فهو (شريف) اليوم و(شَارِفٌ) عن قليل أو سيصير شريفًا ذكره الفرّاء.

و(شَرَّفَهُ) الله (تَشْرِيفًا) و شَرَّفَهُ أي غلبه بالشرف وهو (مَشْرُوفٌ).

وبابه نصر وفلان (أَشْرَفُ) من فلان و(شُرْفَةٌ) القصر واحدة (الشُرَّفُ) كغرفة وغرف وتشرّف بكذا عدّه شرفًا.

و(أَشْرَفَ) المكان علاه، وأشرف عليه: اطَّلع عليه من فوق، وذلك الموضع (مُشْرِفٌ) و(المَشْرَفِيَّةُ): سيوف منسوبة إلى مشارف وهي قرًى من أرض العرب تدنو من الريف ويُقال سَيْفٌ مَشْرَفِيٌّ ولا يُقال مَشَارِفِيٌّ لأن الجمع لا ينسب إليه إذا كان هذا على الوزن و(شَارَفَ) الشيء: أشرف عليه وشارف الرجل غيره فاخره أيُّهما أشرف[1].

وهو كذلك أن تضع يدك على حاجبيك وتنظر كالذي يستظل من الشمس حتى يستبين الشيء.

أما المعنى الاصطلاحي للاستشراف فهو:

1/ هو فن وعلم استكشاف المستقبل، إنه يوفر مناهج وتقنيات يمكن أن تساعدنا في تفهُّم التوجُّهات والتعرُّف على الفرص وتجنب المخاطر، كما يمكن للاستشراف أن يساعدنا على تفهم التطورات الممكنة في المستقبل وفي اتخاذ القرارات أفضل وبلورة أهداف ذات قيمة وإيجاد الوسائل لتحقيق هذه الأهداف.

2/ وهو التقنية أو الأداة الفنية التي يُشار من خلالها لأحد المواقف أو الأحداث مقدَّمًا[2].

لذلك يعرف على أنه رابط بين الحاضر والذاهب، إذاً الحاضر الاستشراقي أو الشرقي المعاصر والذاهب التراثي العربي الإسلامي.

[1] الإمام محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصّحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (ط4، 1990م)، ص: 218.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، (ط1، 2003م)، ص: 73.

والاستشراف المعرفي: وسيلة العبور والربط وتجاوز المكان والزمان ووسيلة تحويل الانقطاع إلى فعل ونمط عملي لوجود معرفة التراث وهذه النتائج كثيرة يجب الإلماح إليها، إذ تفرض نمط فهم التراث والمفاهيم العاملة في استصلاحه[1].

وهو أيضا اجتهاد علمي منظم يرمي إلى صوغ مجموعة من التوقعات المشروطة التي تشمل المعالم الرئيسية لأوضاع مجتمع ما أو مجموعة من المجتمعات في فترة زمنية مقبلة تمتد قليلا لأبعد من عشرين عامًا[2].

والاستشراف في الأدب: هو رؤيا جامحة في ثنايا المستقبل أي هي رؤيا فكرية وأدبية وإبداعية تقفز فوق شرفات متعددة على أحداث وتحولات من شأنها أن تغيّر المشهد الحياتي في جوانب كثيرة من أنحاء العالم.

فهو إذن: قفزة تكشفها رؤيا الأديب وترصدها قبل وقوعها لتكسب ضوءاً فوق جسر الأحداث والتحوُّلات.

كما أن الاستشراف لا يقتصر على جنس أدبي معين، لكن الشعر بوصفه الخطاب الأقوى في الثقافة العربية فإنه يأتي في مقدمة الأجناس الأدبية التي تستشرف الحاضر، فهو يمثل الأكثر حضورا في الاستشراف وتأتي الرواية بعد الشعر في هذه العمليّة[3].

والسؤال المطروح هنا: حول ماهية الاستشراف الذي يعدّ صفة وخلقًا يتميز به صنف من الشعراء والكتَّاب والمبدعين، فهل هو شيء فطري وصفة يمتلكها أيّ إنسان أم هو عبقرية أخرى للشاعر تميّزه عن ذويه وأقرانه؟

إذا كانت العبقرية قمة الاكتمال العقلي للإنسان فلا شك أن الاستشراف حين يتحقق لدى الشاعر الرائي يكون قمة اكتمال النضج الإبداعي عند الشاعر فيرى ما لا يراه غيره ويقرأ الأحداث قبل وقوعها.

ويرى الإمام الغزالي رحمه الله أن جميع الناس لديهم حاسة موجودة بالفطرة مثلها مثل بقية الحواس: كالسمع والذوق والنظر.

ويؤمن كذلك بالذوق والفيض والإلهام، ويرى أن طهارة النفس سبيل لكشف الحجب والوصول إلى معلومات وحقائق لا يمكن الوصول إليها عن طريق الحس العقلي وعندئذ تصبح العملية الاستشرافية الإبداعية عبقرية نافذة، ويرى أن الإلهام كالضوء من سراج الغيب يقع على قلب صافٍ لطيف فارغ.

---

[1] د. جيرار جيهامي– د. سميح زعيم– د. رفيق العجم: موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي الإسلامي المعاصر، (ج1: أ– ط)، مكتبة لبنان ناشرون، (ط1، 2004م)، ص: 1055.

[2] إبراهيم سعد الدين وآخرون، صورة المستقبل العربي، مركز الدراسات الوحدة العربية، د.ط، ص: 23.

[3] عبد الرحمان العكيمي، الاستشراف في النص، مؤسسة الانتشار العربي، (ط1، 2010م)، ص: 17.

كذلك يرى محي الدين بن عربي أن الإلهام ظاهرة ممكنة الحدوث لأي إنسان بشروط:

- إيمان هذا الإنسان بقدرة القوة الخارقة (الله)
- أن يكون صافي الذهن.
- استعداده لإدراك لطائف المعرفة.

فالشاعر الحقيقي الباحث عن الرؤيا الاستشرافية يكون ملهما، فشاعر الرؤيا إذا أوتي إلهاما يتحول إلى كائن شديد الحساسيّة ويصبح أشد الكائنات إحساسا[1].

أدباء تحققت استشرافاتهم:

أ- في الشعر:

يعدُّ الشعر عالم المكنونات والأسرار، ولقد وجد الشعراء فيه ضالتهم التي يبحثون عنها فاستهدفوه بغية منهم في تحقيق مآملهم فاستعانوا بالاستشراف في رسم لوحاتهم الشعرية ومن بين هؤلاء الشعراء نجد: المتنبي، أبي العلاء المعري، أبو تمام.

وفي عصرنا الحديث لا تكاد تخلو الساحة الأدبية من هؤلاء الشعراء ومنهم: أمل دنقل، بدر شاكر السَّياب، نازك الملائكة، نزار قباني، أدونيس، عبد الوهاب البياتي وغيرهم.

كما نجد أن بعض الشعراء تحققت رؤاهم الشعرية ومن بين هؤلاء على سبيل المثال أمل دنقل، ويتجلى ذلك ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" قصيدة: "كلمات سبارتكوس الأخيرة" التي استشرف فيها هزيمة 1967م التاريخية شعريا، حيث كتبها في عام 1962م أي قبل وقوع النكسة بخمس سنوات كانت تمثل كشفا شعريا مستقبليا لا يستغرب من الشاعر أمل أن يقول:

"معلق أنا على مشانق الصباح
وجبهتي –بالموت- محنيَّة
لأنني لم أحنها حَيَّة"[2].

وهكذا يشاهد نهاية الحلم حيث يشنق في مهد الوقت في الصباح وجبهة العربي القومي شامخة تبدو ملطخة بالموت.

---

[1] المرجع السابق، ص: 61، 62.

[2] عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، (ط1، 2005م- 1425هـ)، ص: 159.

كذلك نجد نزار قباني الذي استشرف بانتصار الجنوب وصمُوده، فحدس الشاعر يتحقق فالمقاومة صامدة ما زالت تسجل صمودها وقوّتها وانتصارها حتى في المواجهات الأخيرة حيث يقول في قصيدته "السيمفونية الجنوبية الخامسة" في ديوانه "قصائد مغضوب عليها" التي كتبها في 1985/03/10

"لم يبق إلا أنت
تزرع في حياتنا النخيل، والأعناب والأثمار"[1].

"لم يبق إلا أنت...
إلا أنت... إلا أنت.
فافتح لنا بوّابة النهار"[2].

يؤكد نزار هنا برؤيا الشاعر أن الجنوب اللبناني لم يبق إلا هو في المواجهة وفي استمرارية عملية النضال من أجل الأرض، فموقف الجنوب واضح في مواصلة النضال العربي ضد أصحاب المشروع التوسيعي.

وليس ببعيد نجد الشاعر السوري علي أحمد سعيد (أدونيس)، "قبر من أجل نيويورك" هذا النص الذي حقق الرؤيا والاستشراف والذي نشر عام 1971م قصيدته التي كانت بمثابة الاستشراف لأحداث الحادي عشر من سبتمبر في 2001، فهي قصيدة رائية خارجة عن زمنها، تحمل دلالات في تكوناها ونبؤاها وحضورها الغزير نحو المستقبل، فهي كشف حقيقي وفتح ثقافي ليبرهن على قدرات الشاعر المخبوءة واكتمال ذروة الحدس الذي تشكل من شاعر عظيم حيث يقول في قصيدته:

"تفتتي يا تماثيل الحريَّة
أيَّتها المسامير المغروسة في الصدر
بحكمة تقلد حكمة الورد
الريح تهب ثابتة من الشرق
تقتلع الخيام وناطحات السحاب"[3].

فالقبر الذي تنبأ به لعاصمة المال والقوة (نيويورك) في مطلع السبعينيات لم يكن يخص بنيتها الخارجية، المنازل والشوارع، والحدائق، لم يكن يخص الناس أيضا ولا تمثال الحرية ولا الشاطئ الذي يتجه

---

[1] نزار قباني، قصائد مغضوب عليها، منشورات بيروت– لبنان، (ط4، 1998م)، ص: 75.
[2] المرجع نفسه، ص: 75.
[3] عبد الرحمان العكيمي، الاستشراف في النص دراسة نقدية في استشراف المستقبل، ص: 143.

نحو الشرق، ولكنه، قبر من أجل البنية العميقة للنظام ولطريقة التعامل مع البشر، مع ناسها أولاً ثم الناس المرتبطين بها أو الذين تعمل على ربطهم بها سواء أكانوا بالقرب منها أو على بعد...

حيث يقول أدونيس:

"نيويورك، وول ستريت، الشارع 125 الشارع الخامس
شبح ميدوزيٌّ يرتفع بين الكتف والكتف، سوق العبيد من كل جنس"[1].
"بشر يحيون كالنبات في الحدائق الزجاجية، يائسون غير منظورين
يتغلغلون كالغبار في نسيج الفضاء ضحايا لولبية.
الشمس مأتم
والنهار طبل أسود"[2].

من المؤكد أن نيويورك الحالية لم تعجب أدونيس، كما لم تعجب "لوركا" من قبل، لذلك فقد أراد أدونيس أن يفتح لها قبرًا يكون في مستواها فخامة وأبهة، وفي الوقت ذاته يتمنى أن تكون هناك نيويورك أخرى أكثر رقة وعطفا بنفسها وبالآخرين، وهو في كتاباته النقدية يشير إلى أن الشاعر يحلم بإقامة نظام آخر للأشياء، وأنه حين يتحدث عن الواقع لا يُخفي رغبته في تغييره نحو الأفضل وهو جزء من الحلم التنبوئي عند كل شاعر كبير.

ونجد الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" هذه التي صدق حدسها الشعري وتنبؤها الاستشرافي، فلقد شاهدت العدو يأتي مستعمرًا برؤيا أخرى فجسدت في قصيدتها التي نشرتها عام 1961م بعنوان "الاستعمار" حيث تقول:

"رأيته، رأيته، عدونا الشرير
يدخل باب بيتنا المقدس الصغير
رايته تدوس رجلاه على الورود
يقتل تمنياتنا، يمزق الوعود"[3].

فهذه الرؤيا لدى الشاعرة التي يشوبها الخوف والقلق تحولت إلى حقيقة فهذا الاستعمار أو العدو احتل جميع تفاصيل حياتنا الجميلة وحوَّلها إلى دمار وخراب.

[1] عبد العزيز المقالح، نقوش مأربية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ط، ص: 21.
[2] المرجع نفسه، ص: 22.
[3] المرجع نفسه، ص: 175.

قد يلاحظ دارس الأدب قدرة النصوص على استشراف المستقبل والتنبؤ ببعض الرؤى قبل حدوثها بسنوات من ذلك الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي الذي تنبأ بقيام الثورة وزوال الاستعمار الفرنسي عن تونس، وكل البلدان المستعمرة، وهذا قيل قبل سنوات من اشتعال تلك الثورات التحريرية التي بشر بها هذا الشاعر العظيم في قصيدته الموسومة بعنوان "إلى الطغاة" والتي مطلعها:

"إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر

ولابد لليل أن ينجلي ولابد للقيد أن ينكسر"[1].

إلى أن يصل إلى قوله:

"سيجرفك السيل سيل الدماء ويأكلك العاصف المشتعل"[2].

إنها بالفعل نبوءة شاعر صادق الإحساس عميق التأمل والحقيقة أن مثل هذه النصوص التأملية العميقة الرؤيا الصحيحة، كثرة في الأدب العربي والعالم، وقد تكون محاولات الاستشراف جزءً أصيلا من الوجود الإنساني الفردي أحيانا والجماعي أحيانا أخرى، لأن الإنسان بحكم وجوده في الحياة وفي قلب معتركاتها وفي أتون صراع البقاء، محتاج بصورة تلقائية إلى استنباط النهايات أو التخمين في النتائج والنهاية.

وهنا يمارس عملية استشراف لجملة من المواضيع التي تهم وجوده مستفيدًا في ذلك من الخبرات العملية والأفكار التي رسمها خلال مسار حياته الفردي والجماعي.

وهؤلاء الشعراء جميعًا تحققت نبوءاتهم وهم فقط على سبيل الذكر لا الحصر، لأننا لو نقّبنا عن الشعراء جميعا فلن يكفي هذا. ويفتح أمامنا باب آخر للحديث.

ب- في النثر:

إذا شددنا الرِّحال وانتقلنا في الأدب إلى الضفة الثانية المتمثلة في النثر سنعثر على جملة من الكُتَّاب الذين تحققت نبوءاتهم في الرواية.

ومن أمثلة ذلك نجد: نجيب الكيلاني الذي قام باستشراف سقوط الشيوعية بعشرات السنين ليأتي تنبؤه واستشرافه حقيقة يشهدها العالم برمته، كما قد يتخطى الاستشراف عالم الواقع فنجد في رواية "غرق التيطان" لصاحبها مورغان روبارتسون (1861- 1915م) هذا الروائي المستشرف للمستقبل، وقد جعلنا نتساءل أي حكاية هذا الكاتب الذي أوتي خيالا مبدعا خلاّقًا ورؤية مستقبلية تجاوزت كل حدود الإبداع والاستشراف، وهو الخيال الذي مكنه في تخمين حوادث قبل أن تقع بـــ أربعة عشر (14) سنة مع صحة توقعاته بخصوص غرق السفينة التيتانيك التي غرقت في 14 أفريل من عام 1912م، فروايته

[1] أبي القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دار صادر، بيروت، د.ط، ص: 218.
[2] المرجع نفسه، ص: 218.

الشهيرة الموسومة بعنوان: Tutility , or the wreck of the titan تُرجمت بالفرنسية إلى: Le naufrage du titan أي غرق التيطان التي نشرها عام 1898م"[1].

وكذلك نجد بعض الروائيين في الأدب الروسي سبق لهم وأن استشرفوا سقوط الشيوعية من خلال نتاجاتهم الأدبية وخاصة أعمالهم الروائية مثل: رواية: "ذوبان الجليد" لإيليا إهرنبورج، ورواية "العقاب والجريمة" لديوستوفسكي[2].

المبحث الثاني: الرؤيا

أصول الرؤيا الشعرية

لم يستخدم النقاد العرب القدامى مصطلح الرؤية، ونستثني من ذلك عبد القاهر الجرجاني في إشارة صريحة له لمصطلح الرؤية وقد جاء ذلك في سياق حديثه عن المبدع الذي: "لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، و لم يعن بما تنال الرؤية، بل تعلق بما تعلق الرؤية..."[3]، ولكنهم استخدموا لفظة متعددة الدلالة وهي لفظة "الماء" وجعلوها بؤرة الأدبية في الشعر ويتضح ذلك في تعليق ابن قتيبة على بيت لبيد:

"مَا عاتبَ الحُرَّ الكريمَ كَنَفْسِهِ والمرءُ يُصْلِحُهُ الجليسُ الصالِحُ"[4].

قال عنه: هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق، وقد وردت لفظة الماء عند الجاحظ في سياق حديثه عن نظرية المعاني إذ قال: "بأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والظروى والبدوى، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[5].

ولقد تساءل واحتار النقاد والباحثون عن دلالة لفظة الماء، هل هو عنصر من عناصر الشكل أم من عناصر المعنى؟ فقادهم هذا السؤال الكبير إلى المقابلة بين مصطلح الرؤية الشعرية والماء، ومن مثل هذا التأصيل ذهب إليه د. عبد الله العشي في مقابلته بين الرؤية الشعرية والماء، مشفعا كلامه بأدلة مستوحاة من الفكر الأسطوري وما يثير من دلالات، يقول: "إن مصطلح الماء هو اعتقادنا مصطلح يحيل على ما أسميناه

---

[1] عواطف عبد الرحمان، مقال: الدراسات المستقبلية- الإشكاليات والآفاق، مجلة عالم، العدد 4: 1988م، ص: 14.

[2] عبد الرحمان العكيمي: الاستشراف في النص، مؤسسة الانتشار العربي، ص: 18.

[3] بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس: دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص: 144.

[4] ديوان لبيد بن ربيعة، شعراؤنا، دار الكتاب العربي، ط2، 1996م، ص: 59.

[5] الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1969، ص: 131، 132.

الرؤية، أي ذلك النتاج الباقي من الجهد الروحي الذي يقوم به الشاعر خاصة إذا عرفنا الدلالات الأسطورية والدينية للماء، فالماء أول الموجودات، والماء رمز للحياة والخصب"[1].

بعد أن يعلل الباحث سر هذه المقابلة بين "الماء والرؤية"، تعليلا يستند فيه إلى جملة من الدلالات الأسطورية للفظة الماء يصل إلى القول بأن "الماء مساويا للجمال، وبالتالي مصطلحا صالحا للتعبير عن ذلك الأثر السحري الذي نحسه، يهزنا في قراءتنا للشعر، ولكننا لا ندركه تمام الإدراك، فنبحث عنه وراء اللغة أحيانا ووراء المعاني أحيانا أخرى، ولكننا لا نعثر عليه وحين نعثر عليه نجده مستقلا عن اللغة والمعاني"[2].

ويظل أقرب المصطلحات التراثية إلى الرؤيا مصطلح التخييل الذي قام به عبد القاهر الجرجاني وبلور مفاهيمه نسبيا حازم القرطاجني في تراثنا النقدي حيث تحدث عن التخييل حديثا مستفيضا، والشعر عنده "كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك،... لا يشترط فيها غير التخييل"[3].

إن الهدف من التخييل هو دفع النفس على فعل الشيء أو تركه، والمحاكاة هي وسيلة الشاعر إلى التخييل وهي التي تُحسن الاشياء أو تقبحها هذا وقد أولى حازم القرطاجني التخييل أهمية بالغة لأن: "... فعالية التخييل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة"[4].

هذا وقد حقق ابن خلدون فتوحات خارقة في أرب الصدع الإطاري بين الحلم والقصيدة في مقدمته، إذ رصد تأويلا موصولا بالمجاز، لكل صورة حلمية وهكذا تصبح الرؤيا على هذا المستوى تحليل متصل بالتصور والتخيل، وهما مادة الشعر فيرقى التجريد من المحسوس إلى المعقول، وبينهما تمتد وساطة الخيال.

وما يمكن استخلاصه عن تجليات الرؤيا الشعرية هو أن مصطلح الرؤيا لم يكن له وجوده الحقيقي في نقدنا العربي القديم إلا عند عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وابن خلدون.

مفهوم الرؤيا:

للرؤيا تعريف عام والآخر خاص، فأما العام فهو: ما اصطلح الناس العادين عليه وعلى استخدامه وهو أن الرؤيا هي: ما يراه النائم من أشياء ذات معانٍ تحتاج إلى تفسير.

---

[1] عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص: 410.
[2] المرجع نفسه، ص: 410.
[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.ط، ص: 89.
[4] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983، ص: 159.

وإن كان هذا التعريف صحيحا فإنه لا يمكن اعتباره تعريفا معبرا بذاته عن معنى الرؤيا والدليل على ذلك أن النائم لا يرى فقط في نومه بل يسمع ويشم ويتكلم ويشعر وغير ذلك... وكذلك فليس كل ما يراه الإنسان في نومه ذا معنى يمكن تفسيره.

أما التعريف الخاص أو الاصطلاحي: فهو تعريف يصف الرؤيا بمعنى دقيق وشامل فيمكن القول أن الرؤيا هي كل معنى يدركه الإنسان نائم عاقل مميز بحيث يكون هذا المعنى واضحًا ومهمًا ومتناسبًا ومتميزًا، يشتغل على صورة واحدة على الأقل ويمكن شرح هذا التعريف ومعرفة طبيعة الرؤيا وأوصافها، فكل معنى يدركه الإنسان له معنى هنا:

قد يكون صورة: كرؤية الشمس أو القمر أو اللباس.

قد يكون صوتا: كصوت تلاوة القرآن الكريم، الآذان... إلخ.

قد يكون إحساسا: كالحرارة، البرودة، اللذة.

قد يكون رائحة كريهة أو جميلة.

قد يكون مذاقا: كالحلاوة والمرارة.

شروط الرائي:

- **نائم**: فلا رؤيا لمستيقظ.
- **عاقل**: فما يراه المجنون ليس رؤيا.
- **مميز**: ما يراه الرضيع أو الطفل غير المميز إذن فإنه ليس رؤيا.

بحيث يكون هذا له معنى: بحيث تكون أوصاف الرؤيا وشروطها:

واضح: يمكن تذكره فهناك أشياء لا يتذكرها الشخص بعد استيقاظه.

مهم: يعني مطلق فلابد أن تسبب الرؤيا بعض القلق.

متناسب: يعني أنه ذو تناسق وترابط بين أجزاءه.

متميز: يعني له درجة مميزة من الخصوصية تُميزه وتجعله مختلفًا.

يشتغل على صورة واحدة: لأن الصورة هي أساس الرؤية ولأنها غالبة على طبيعتها ولهذا سميت الرؤيا[1].

[1] http://www.alsadea.com./ 26/02. 08 :49.

إن حداثة المفهوم أو حداثة الرؤيا قد تأخرت نسبيا عن تحديث النموذج الشعري وكان لهذا الأمر أثره الواضح على حيوية الحركة الشعرية في بداياتها، وتشابه الكثير من النماذج الشعرية وهذه الاندفاعية الحقيقية لحداثة الشعر العربي لم تبدأ بداية جادة إلا بعد أن أخذ بعض الشعراء العرب يحاولون في ما يكتبون من شعر ونثر إنضاج رؤى خاصة بهم.

وقبل هذا أردنا أن نتحدث عن عنصر مهم هو:

الرؤيا من وجهة نظر العرب ثم الغرب:

لقد تعين لنا أن نبدأ الحديث عن العرب القدامى الذين أشاروا إليها إشارة طفيفة في معاجمهم ودراستهم التي تكن تعي المفهوم حقا بالمصطلح فقط.

1/ جاء في معجم لسان العرب في مادة "رأى":

والرؤيا: ما رأيته في منامك، وحكى الفارسي عن أبي الحسن: الرؤيا: قال: وهذا على الإدغام بعد التخفيف البدلي، شبهوا واو رويا التي هي في الأصل همزة مخففة بالواو الأصلية غير المقدّر فيها الهمزة نحو: لويت ليًّا وشويت شيًّا وكذلك حكى أيضا رِيّا: أتبع الياء الكسرة كما يفعل ذلك في الياء الوضعية.

وقال ابن جني: قال بعضهم في تخفيف: رؤيا، رِيّا بكسر الراء وذلك أنه لما كان التخفيف يصيّرها إلى رؤيا ثم شبهت الهمزة المخففة بالواو .... نحو:

قولهم: قرن ألوى وقرون لي وأصلها لوي فقلبت الواو إلى ياء بعدها.

ورأيت عنك رؤى حسنة: حلمتها، وأرأى الرجل إذا كثرت رؤاه بوزن رُعَاهُ وهي أحلامه جمع الرؤيا.

ورأى في منامه رؤيا: على فعلى بلا تنوين، وجمع الرؤيا: رؤىً بالتنوين[1].

مثل رُعىً، قال ابن بري:

وقد جاء الرؤيا في اليقظة، قال الراعي:

فكبر للرؤيا وهش فؤاده وبشَّر نفسا كان قبلُ يلومها

وعليه فسَّر قوله تعالى: "وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس".

قال وعليه قول أبي الطيب: رؤياك أحلى في العيون من الغمض[2].

التهذيب: ... في قوله تعالى: "إن كنتم للرؤيا تعبرون" إذا تركت العرب الهمز من الرؤيا: قالوا: الرويا طلبا للتخفيف والخفة وإذا كان من شأنهم تحويل الواو إلى ياء قالوا: لا تقصص رايك في الكلام وأما في القرآن فلا تجوز، وأنشد أبو الجراح

---

[1] علي جعفر العلاق، حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر الطباعة، ط1، 2003، ص: 13.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 3، ص: 10-11.

لغرض من الأغراض تمسي حمامة ويضحي على أفنانه الفين يهتف
أحب إلى قلبي من الديك ريّة وباب إذا ما مال للغلق يصرف

ويعرف المتصوف العربي: ابن عربي الرؤيا بقوله:

"نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم أو يخلق العالم من جديد".

فهو من خلال قوله هذا يشبه الرؤيا بالرحم، فكما أن الجنين يتكون في الرحم فإن المعنى كذلك يتكون من الرؤيا، فالرؤيا لا تأتي وفقا لمقولة السبب والنتيجة وإنما تأتي بلا سبب في شكل خاطف مفاجئ أو تأتي إشراقا.

فالرؤيا من وجهة نظره: كشف، إنها ضربة تزيح كل حاجز أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه ويكون الغموض ملازما للكشف.

فالرؤيا حسبه: إبداع ويمكن تعريف المبدع على صعيد الرؤيا بأنه من يبدع في نفسه صورة خيالية أو مثالا يبرزه إلى الوجود الخارجي.

كما يضيف ابن الأعرابي عن الرؤيا فيقول: "إن الرؤيا تكشف عن ما يعدّه العقل محالاً كأن يجمع مثلا بين النقيضين، كأن يرى الإنسان نفسه في اللحظة ذاتها في مكانين مختلفين في الحلم"[1].

ويقول كذلك في هذا الصدد "فيها أوسع حضرة الخيال وفيها يظهر المحال بل لا يظهر فيها على التحقيق إلا وجود المحال".

وانطلاقا من هذا يمكن القول إن ما تكشفه الرؤيا تعارضه بالضرورة الأدلة العقلية، ذلك أن الحس والعقل لا يدركانه.

كذلك يعرف ابن خلدون الرؤيا:

"بأنها مطالعة النفس لمحة من الصور الواقعات فتقتبس بها على ما تتشوق إليه الأمور المستقبلية"، فهو من خلال حديثه يقرن الرؤيا بالجنون فيقول: "إن المجانين يُلقى على ألسنتهم كلمات من الغيب فيخبرون بها فهم أحيانا يتنبئون بوقائع قبل حدوثها وتصدق هذه الرؤيا غالبا.

فالجنون إذن نوع من رؤيا الغيب وهو من حيث أنه رمز شعري يمنح الشاعر مزيدا من الحرية ليعبر عن غير الطبيعي وغير العادي –بدءًا وانطلاقا من العادي والطبيعي– فهو يشير كذلك إلى الدوار الذي يصيب الإنسان حين يواجه الغيب أو السر.

[1] أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج4، دار سياقي، ص: 153.

فهو هنا يتفق مع أفلاطون الذي يصرّح أن الشاعر عندما يوحى إليه لابد أن تغيب عليه جميع حواسه ويطير عن عقله وإن لم يصل إلى هذه المرحلة فإنه لا يبدع شعرا[1].

وهكذا يتجلى المعنى لمفهوم الرؤيا لدى العرب القدامى من خلال وجهة النظر المعجمية الصرفية، كما اتضحت الحدود بينها وبين مفهوم الرؤية: كون الرؤيا تحدث في المنام بينما تكون الرؤية في اليقظة بواسطة العين.

وبعد الإشارة إلى مفهوم الرؤيا من وجهة نظر العرب القدامى، نحن الآن بصدد عرض آراء ومواقف ووجهات نظر مختلفة تخص الباحثين والنقاد العرب المحدثين التي اختلفت آراؤهم وتزاوجت بين السلب والإيجاب، القبول، الرفض.

وسوف نستهل قولنا بـــ:

حسين مروة: يعد من بين الذين تحاملوا على الرؤيا بوصفها موقفا سلبيا يعمل على انفصام شخصية الشاعر وانفصاله عن الواقع الاجتماعي ويستدل بقوله أن الإبداع الشعري في هذه الحالة يكون استرسالا تلقائيا مع الرؤيا دون أن يحدد موقف ثابت.

فقد نشر مقالة في مجلة الآداب اللبنانية سنة 1966 يقول فيها: "بين نقاد هذا الشعر الحديث من يحاول أن يوجه الشعراء وجهة الرؤيا دون الرؤية وجهة الإبحار مع الأحلام كيفما اتجهت أشرعتها الأسطورية في المتاهات المتناقضة مع عوالم اللا نهائيات والمطلق وأن يحذرهم من الاتجاه مع رؤية الفكر والواقع بحجة أن هذه الرؤية مقيّدة بأيديولوجية مقررة وجاهزة مسبقا"[2].

من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن حسين مروة ينهل تعريفه للرؤيا من خلال المفهوم المعجمي، فهو يحبذ استعمال الرؤية بدل الرؤيا، لأن الرؤيا حسب رأيه تبعد الشاعر عن واقعه وترمي به في المتاهات والمتناقضات التي من المستحيل الخروج منها.

أدونيس: إن تصوّره لمفهوم الرؤيا ليس بعيدا عن الموقف الأول، حيث ألحَّ بدوره عن إحلال الرؤية بدل الرؤيا، غير أنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا في ملامسة العالم دون البُعد كثيرا عن عالم الواقع، لأن الشعر عنده رؤيا فهي يربطها بالشعر الحديث وعلاقتها بالمفاهيم الشعرية القديمة[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص: 11.

[2] إسماعيل دندي، الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، السنة الثلاثون، العدد 335، كانون الأول- ديسمبر 1991م، ص: 148.

[3] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1978م، ص: 9.

"رؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن تغيير نظام الأشياء، ونظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها".

كما أنه وحَّد بين الشعر والثورة من خلال فعل الرؤيا في قوله: "الشعر رؤيا بفعل والثورة فعل برؤيا".

كما أن موقفه هذا لا ينفي عنه تهمة إتباع التهويم الذي ينسجم والواقع ليصبح الشعر عنده رؤيا: "إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بُعدا فكريا إنسانيا بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا"[1].

خالدة سعيد: قالت كذلك بجدلية العلاقة بين الشعر والثورة حينما ينبثق القول الشعري من الرؤيا، وهي بهذ=ا تتوافق مع التصوّر الأدونيسي وتنطلق في تصوّرها هذا من قول أدونيس: "ولقد كانت القفزة دائما من الرؤيا إلى الفعل بهذه طموح الشعراء الكبار، كما أن الثوَّار حالمين كبار، فالرؤيا هنا أو الحلم الإبداعي تصوّر للعالم ينطلق من رغبات الإنسان العميقة الأصلية في غياب كل شكل من اشكال التسلط والظلم والاستغلال والإذعان للأمر الواقع"[2].

من خلال هذا التعريف يتبين أن خالدة سعيد تنظر إلى الرؤيا باعتبارها صادرة عن حلم مبني على تصوّر وطموح فئة ما نحو تغيير الأوضاع السائدة والتجديد في عالم الواقع، وهي ترى بأنها ليست عفوية أي أنها تكون بمقصدية من الشاعر الذي يهدف من وراءها إلى تحقيق غايات لا طالما حُلم بها في عالمه الخاص، فالشاعر في غالب الأحيان يبحث عن ذاته واستقلاله ويسعى لإثبات وجوده عبر ما يستعمله من خيال: "فأمام هذا العبث وهذه الفوضى وقف الشاعر الحديث ليكون نبي عصره"[3] بامتياز الشعر لا غير بطبيعة الحال.

إبراهيم رماني: يمكن القول أن تصوره لمفهوم الرؤيا لا يبتعد كثيرا عن سابقيه ويتجسد ذلك في قوله: "الرؤيا تحمل هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي بعيد يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوما عبر الحلم والخيال إلى ما وراء الظاهر إلى الباطن الذي يبقى نابعا من ساحة الممكن والاحتمال"[4].

---

[1] المرجع السابق، ص: 9.

[2] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986، ص: 125.

[3] المرجع نفسه، ص: 130.

[4] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 104.

فالرؤيا من وجهة نظره تزيح الغموض وتكشف المستقبل فهي في رحلة متواصلة عبر الحلم والخيال الذي يكون منطلقه الواقع المُعاش، أي الانطلاق من الواقع إلى اللاواقع، أي تكون مادتها مستقاة من الواقع.

وبعبارة أخرى يمكن القول: الرؤيا في تصور هؤلاء الثلاثة رحيلا إلى عالم مجهول لا تنر أغواره ظلمته إلا بالحلم والمغامرة والسعي وراء الاستشراف لأصوات مجهولة ورفع النقاب عنها بمعانقة واقع يمكن أن يكون مهوسًا.

محي الدين صبحي: يرى أن الرؤيا الشعرية تزداد اقترابا من الواقع حيث يقول: "أما الرؤيا الشعرية في نظري فإنها تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسّر الماضي ويشمل المستقبل وحجتي في ذلك أرسطو طاليس في كتابه الشعر فهو يقرّر في الفصل التاسع أن الشعر أكثر نزوعا فلسفيا وأكثر جديّة من التاريخ لأنه يتعامل بالكليات بينما يتعامل التاريخ بالخصوصيات في حين أن التاريخ يروي ما يحدث فإن الشعر لا يهتم بما يحدث وإنما بما يمكن أن يحدث"[1].

إن تصوره هذا يقودنا بطريقة عفوية إلى قول أرسطو بأن الشعر فلسفة من التاريخ فالتاريخ يكتفي فقط بالنقل الحرفي للأحداث دون زيادة أو نقصان، أي أن دارس التاريخ لا يملك الحق في الإضافة والنقصان من عنده لأن الذي ينقله واقع واقعية لا يمكن التحريف فيها، بينما الشاعر يكون على العكس من ذلك فهو يملك حرية الإضافة أو الحذف فمهمته مهمة فنية، إبداعية، تزيينية في آن واحد.

كما يمكن له أن ينقل ما سيكون أو ما ينبغي أن يكون عليه وليس بالضرورة نقل ما هو كائن، فمحي الدين صبحي يبني تصوره للرؤيا على أساس زمني في نظرة شمولية، وهو يستند إلى أبعد المراجع الغربية كأرسطو مثلا، كما يزيد هذا الفاصل اتساعا وعمقا عندما يرى أن "الرؤيا نظرة شاملة وليست فلسفة شاملة"[2].

فهو يحتفظ بتحليقه في ظلمات الغيب.

عز الدين إسماعيل: فهو يرى أن الرؤيا لا تتولد عن تجربة كيانية تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها، معاناة للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه: أي ما يعانيه في واقعه الظاهراتي المُعاش وما يعانيه في خلجات نفسه وروحه المتناقضة فهو يسعى دائما لتحقيق عالم متكامل مثالي متعالي، فالرؤيا عنده لا تكون بتجربة عايشها الشاعر لأن هذا يجعلها مجرد تألق يحمل إشراقا في ساحات من الفراغ لا تحمل أدنى معنى.

[1] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (ط1، 1987)، ص: 22.
[2] المرجع نفسه، ص: 30.

فالرؤيا في نظره حتى تكون مثالية يجب أن تفتقد لتلك الحيوية والفاعلية في رموز الحياة المعاصرة والحاضرة[1].

وبعد معرفة آراء ومواقف النقاد والباحثين العرب عن الرؤيا سنتطرق إلى معرفة آراء الغربيين حول هذا الموضوع.

الرؤيا من وجهة نظر الغرب:

حددت موسوعة برنستون للشعر والنظريات الشعرية مفهوم الرؤيا بالتعريف الذي جاء فيه "كانت الرؤيا الكلمة المفضلة في مفردات الشعراء، لكنها لم تشع في النقد الأدبي إلا في الفترة الحديثة وهي كلمة مفعمة بالغوامض والإضافات المعنوية التي غالبا ما تولّد التناقضات في السياقات التي نستعملها، هناك رؤيا العين المجردة.

ونجد كذلك رؤيا كولوريدج المسلحة فهي إدراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية كليا وهناك رؤيا الاستحالة والكشف –التنبؤ– والرؤيا توحي بالمحسوس الحي، كما توحي أيضا بالنموذج البدئي والمثالي والروحي وقد تكون الرؤيا كشف ومنح القدرة على رجل محدث شاعر أو نبي أو قديس، وقد تكون لهما ارتباطات بالسحرة والمجانين والأشباح"[2].

ومن أهم النقاد الذين اهتموا بالرؤيا وطبيعة علاقتها بالأدب نذكر:

1/ نور ثروب فراي: الذي يستعمل الرؤيا بمعنى موسع يجعله مرادفا للأدب أو السكون المضموني له، لأن الأدب عنده هو: "حلم إنساني وإسقاط تخييلي لرغبات الغنسان ومخاوفه وبناءً عليه فإن جميع الأعمال الأدبية إذا أخذت معا تؤلف رؤيا إجمالية رؤيا نهائية للصراع الاجتماعي، رؤيا الرغبات المشبعة في عالم بريء لا رؤيا المجتمع الإنساني الحر"[3].

يتضح جليا من خلال هذا التعريف أن نور ثورب فراي ينظر إلى الرؤيا على أنها أدب أي معادلة له باعتبار أن الأدب هو حلم وإسقاط تخييلي لرغبات الفرد فهو يتطابق تماما والرؤيا التي تعتمد على الحلم والخيال وطموح الفرد.

إن هذه الرؤيا الشمولية الواضحة الدلالات والمعالم والمعادلة للمكون المضموني للأدب عند فراي تتخذ أبعاد أكثر استغراق واستنباط عند:

---

[1] خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص: 196.

[2] محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983، مادة رأى، ص: 95.

[3] ر.م ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983، ص: 133.

رامبو: هذا الأخير الذي يكاد يكون أشهر الشعراء الغربيين الذين تناولوا موضوع الرؤيا بل جعل نفسه رائيا ولكنه ليس الرائي الأوحد.

حيث يعد بودلير: سارق النار الحقيقي وهما يشكلان صُحبة مالارميه ثالوثا نبوئيا للشعر: "إننا نراجع بشكل عام ولادة الشعر الحديث إلى بولدير وفي تلك الفترة ذاتها تقريبا يظهر ثلاثة... رامبو، بودلير، مالارميه"[1].

لقد اكتشف هؤلاء الثلاثة: أن الشعر لا يكمن في البيت أو في الغنائية، أو في الطرافة بل في إشراق لحمته استقرار الفكر والحساسية الساعين وراء المطلق[2].

وتعد رسالة الرائي برهانا ساطعا على رأي رامبو، وهي الرسالة التي كتبها رامبو، بتاريخ 1871/05/15 وهو يسعى للوصول إلى حالة من الوعي الباطني، وهي صفة إشراقية صوفية، اتصف بها الشعر أصبح "لا يزعم الآن أنه تمثل تحت شكل محبب فخم أو مرهف، ما لم تستطع عينا كل إنسان أن ترياه بل يزعم أنه يكتشف ما لم تستطع نظرتنا التي جعلها الروتين حسيرة أن تثقبه، إنه يصبو إلى أن يكون وصيا ولهذا كان له الحق أن يكون غامضا مترددا لا منطقيا ولا يستطيع أن يستخلص أي فائدة من المصطلحات الشكلية لحاجته على العكس إلى الحرية المطلقة في التصوف والتنبؤ".

لكن ما السبيل إلى ذلك بتصور هؤلاء الشعراء الثلاثة الذين يتطلعون لرؤية المستقبل وكشف أسرار الغيب ليحقق الشاعر مبتغاه فيكون رائيا؟ يجيب رامبو: إن الشاعر يجعل من نفسه رائيا بتشوش طويل هائل ومنهجي لكل الحواس.

لقد وجد هذا الجيل من الشعراء ضالته من السكر والعربدة والتحشيش والانحراف، وقد أجرى رامبو تجارب عدة عن طريق المخدر ليصل إلى درجة من الهذيان، كما درّب نفسه على حالة الهلوسة "فالهلوسة قد فرضت نفسها على رامبو على أنها مادة الممارسة الشعرية بالذات، تماما كما أن الصدمات والحركات هي مادة الميكانيك".

ومن هنا يقول رامبو: "لقد اعتدت الهلوسة البسيطة وكنت أرى بوضوح مسجدا مكان مصنع، مدرسة طبول يتولى شؤونها ملائكة، عربات على دروب السماء صلاوتا في قاع بحيرة".

---

[1] المرجع السابق، ص: 131.

[2] المرجع نفسه، ص: 145.

هكذا تبدو الأمور على غير حقيقتها وأن الأشياء تتبادل الموقع هذيان، هلوسة وفوضى تتجسد في لحظة رؤيا تتجاوز المظاهر الطبيعية[1]. للأشياء، إنه السعي للكشف عن المطلق مهمة أحيطت بالشعر في عهد رامبو.

بيد أن رامبو لا ينفرد بهذه الهلوسة بقدر ما يتميز بفوضيتها قصالارميه يريد هو الآخر وبصورة أكثر منهجية وعن طريق التأمل أكثر مما عن طريق الإشراف والسطوع أن تهدم المظاهر بتحويله العالم إلى عالم هلوسة.

كما نجد أيضا كلا من كولوريدج وادغار آلا نبو يوظفان الحلم كمادة فنية للشعر فقد أبدعوا في اصطناع الأحلام ورسمها عبر القصائد من خلال تجريب المخدرات ليكون الحلم وسيلة الدخول إلى الذات وبواطن الكون والأشياء اللا مرئية، بغية الوصول إلى العالم السري والمعرفة العليا، هذه المعرفة التي لا تتم إلا عن طريق الرؤيا العميقة والشاملة التي يكون بها الشعر انفتاحا على المجهول تتجسد مهمته في الكشف عن العوالم السرية "لقد انطلق هذا الشعر وراء الكشف عن المطلق في إثر رامبو في حين أنه لم يكن بوسعه أن يذهب إلى أبعد ما ذهب إليه رامبو، إن كل شاعر أو كل ... كان يعاود منذ رامبو المغامرة نفسها قد بلغت أقصى حدودها"[2].

هكذا إذن ترفض الرؤيا الشعرية الانصهار في بوتقة الواقع وملامسته بشكل الواضح فيما تعانق ما وراءه ترفض الوضح.

تحمل الرؤيا الشعرية هاجس الكشف في العالم المجهول، عالم يستقر في ما وراء الواقع تدركه هذه الرؤيا عبر الحلم والخيال وفي ظلها يطارد الشاعر حلمه في حالة الغواية والانجذاب يوجهه في ذلك حدسه وهو مندمج بموضوعه الذي توحي به رؤياه الداخلية، يجسده عبر رموزه المثالية التي تفرضها الذات الشاعرة والتي لا تسمح بالانزياح عن هذا السبيل فالطريق الذي يسلكه الشاعر هو طريق الروح الخاصة ودليله في سفره، هذا نوره الخاص، إنها حالة من تكريس المبدع لكينونته تكريسا خالصا، لا موارية فيه ولا خداع، ذلك ما ترنم به الشاعر الأمريكي والت ريتمان.

للقاء بين التصورين العربي والغربي حول الرؤيا الشعرية تقاطعت بالرغم من عدم القدرة على نكران التثاقف الحضاري بين الغرب الأروبي والشرق العربي وهذا ما يقر به أدونيس في قوله: "أحب هنا أن أعترف بأنني من بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك من بين الذين ما لبثوا أن تجاوزوا

[1] المرجع السابق، ص: 145.
[2] المرجع نفسه، ص: 144.

ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي"[1].

مما لا شك فيه وجود تفاعل بين الذات والآخر سواءً بوعي أو بغير وعي، بيد أن هذا لا يعني تطابقا كليا بين الشاعر العربي والغربي، فلكل منهجه وتقنياته في الكتابة.

لذلك لم نلمح في التصورات العربية أيٌّ من تلك التي تدل على الدعوة إلى التحشيش أو الهلوسة جريا وراء المجهول، بل اكتفت هذه التصورات بالحلم تارة ومعانقة الواقع تارة أخرى "تملّك الغيب بودلير ليأتي رامبو ليبلغ به الحالة الجُلّى، رامبو شاعر الرؤيا بامتياز، نصوصه ورسائله دليل على ذلك"[2].

ولقد سبق الذكر أن رامبو كان يدعو إلى التشويش ليكون رائيا والرائي هنا من الرؤيا "وهذا التشويش الخبير هو ما تقوض به الذات الكاتبة معايير العقلانية ومعايير الرؤية المألوفة والمعتادة للعوالم الحاضرة والغائبة على السواء، وبه يكون الشاعر في حضرة تجربة لا تضبطها مقاييس المنطق المتعارف عليها وبه أيضا يبلغ المجهول، بعد أن تحررت الحواس من حدودها واختلطت ببعضها في وحدة سرية لا تدركها أعراف الرؤيا والقول"[3].

بمعنى أن الذات الشاعرة تصبح ضائعة ومشتتة في ظلمات الأشياء وبقاياها البعيدة السابحة في عوالم الوهم والخيال فهذه الذات تتأرجح بين الهزائم والانكسارات بحثا عن أكوان سرية لا ندركها برؤيتنا للعالم المحيط بنا سبيلها الهلوسة وصولا إلى العالم اللامرئي، اللامتناهي، حيث لا شيء يحمي ذات الشاعر من نزواته الهشة سوى وساويسه وحذاقته أو أن يسلّم نفسه "إلى التأمل الأزلي في الصفحة البيضاء، رمز النقاء والفشل"[4].

وبناءً على ما تقدم ذكره: يتضح أن الرؤيا الشعرية هي توهج للذات وإضاءة للموضوع، ولا تنقطع عن الواقع لأنها أداة وحلقة وصل بين الشاعر والفيلسوف من جهة والصوفي من جهة أخرى وبين الذات والموضوع وبين هذا وذاك تحفز قصيدة الرؤيا أخاديد حدودها.

من خلال هذا التصور يكون الشعراء والمفكرين العرب والغرب قد قدموا محاولة للتوصل إلى تحديد مفهوم الرؤيا وكشف أسرار القصيدة الشعرية التي يكتبها الشاعر موشوما بآثار نفسية واجتماعية وصوفية تظل فيها الرؤيا مُحاطة بظلال القراءات للوصول إلى فعلها الناجز في الكتابة.

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989م، ص: 86-87.
[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر، ج3، دار بوتقال، الدار البيضاء، ط 1990، ص: 43.
[3] المرجع نفسه، ص 44.
[4] إسماعيل دندي، الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، ص: 148.

الرؤيا الشعرية في كتابات النقاد العرب

تعرضت طائفة من النقاد العرب إلى مقولة الرؤيا الشعرية تعرضا يفصح عن محدودية فهمهم لملامح هذه المقولة، ويأتي مفهوم غلي شكري لرؤيا القصيدة من خلال تركيزه على بعدها الإنساني: "فرؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسي أو المضمون الاجتماعي، أو الدلالة الفكرية فهي تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر... رؤيا الشاعر ليست هي أدوات الصياغة التي تشكل تجربة وفق ما يحسه من أفكار وانفعالات، غير أن هذه الرؤيا تتضمن الاتجاه التعبيري، ربما كان التغيير في حد ذاته تجربة واتجاها"[1].

ندرك جيدا أن مكمن التجديد في الشعر لا يكمن في الشكل أو المحتوى وإنما يكمن فيما يطرحه الشك أو المحتوى من رؤيا إنسانية وهذا ما تجلى في رأي غالي شكري فكثيرا ما ترتبط الرؤيا الشعرية بعنصر الثورية وهذه الثورية تقتحم السائد وتهاجم التخلف، ويخطو غالي شكري خطوة رائدة حينما يجعل من الرؤيا الشعرية أداة للتمييز بين شاعر وآخر.

وحاول محمد جمال باروت إعطاء مفهوم للرؤيا الشعرية ذلك من خلال حديثه عن الوظيفة التي تشغلها وهي وظيفة ذات مرجعية أدونيسية.

فإذا كانت الرؤيا عند أدونيس هي: قفزة خارج المفاهيم السائدة، فإنها عند باروت تمرد على النظام المألوف وكسر لأبجدياته المعروفة من أجل خلق عالم جديد من العالم الموروث. فلا يعود الموت نقيضا للحياة، بل وجه آخر له ولا يغدو الباطن نقيضا للظاهر بل وجهه الآخر العميق، فالرؤيا الشعرية ذات طابع شمولي عند الباروتي.

ويأتي مفهوم كمال أبي ديب للرؤيا الشعرية في سياق حديثه عن الوظيفة حيث يقول: "... الفجوة ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم، مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير... رؤيا ترى بين الإنسان والعالم تواشجا عميقا متبادلا..."[2]، فالتواشج بين الإنسان والعالم يظهر شعريا فيما أسماه أبو ديب بالفجوة أو مسافة التوتر.

و لم يعط صلاح فضل مفهوما للرؤيا الشعرية ولكنه تحدث عن طرائق ميلادها مجسدا في حديثه عن التفاعل بين الأساليب التعبيرية وبين الحياة والفكر واللغة: "فالكلمات رموز لعوالم ضاربة في الخفاء، ولكن هذه النقطة العليا –الرؤيا- سرعانما أضحت منطلقا لجيل جديد من أساليب الشعرية أخذ يتباعد بإيقاع

[1] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعرفة، مصر، ط1، 1968، ص: 86-87.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991، ص: 32.

متزايد من القاعدة التعبيرية في تمثيل الحياة في ظاهرها وباطنها ليجوب خلالها، كواكب بكر، لم يصل إليها الشاعر العربي، و لم تعرفه بهذه الكثافة بنيتهُ اللغوية من قبل"[1].

تصبح للرؤيا الشعرية وظيفة جمالية تغتني بها لعبة التحولات الشعرية، فتعمل على استبطان ما هو خفي في قلب هذا العالم ولا يتأتى مثل هذا الاستبطان إلا بتحول لبسط ومقام العالم اللامرئي في معادلة شعرية ترى رؤى وتحلم أحلاما.

فالرؤيا هي قدرة الشاعر على الابتكار من دوائر العدم الشعري، أي انتظار ما لا ينتظر، فالشعر لا يتقيد بالإشارات الضوئية وإنما يأتي رويدا رويدا في خارطة المجهول والحدس والمغامرة وهذا ما أشار إليه نزار قباني عندما قال: إن الورقة سطح زئبقي والقصيدة تتزلج عليها، تقوم على الصدام والحواس تعيش على العادة والقناعة فالقصيدة عمل ضد الحواس.

الرؤيا الشعرية في كتابات النقاد الغرب

إذا ما توقفنا عند كتابات الشعراء النقاد الغربيين في اعتناقهم للرمزية والسريالية، فإننا نجدهم قد أثروا مصطلح الرؤيا الشعرية بدلالات غنية تُنبئ من أن الحداثة الشعرية قد بنيت فعلا على مثل هذه المدلولات التي تعج بها الرؤيا الشعرية.

وهناك من ربط بين الرؤيا والحلم، وهذا ما تجلى في مقولات الشاعر هلدرلن حيث يقول عن ماهية الشعر: "الشعر كالحلم وليس حقيقة واقعة إنه لعب ألفاظ وليس جد أفعال"[2].

وهي دعوة منه إلى الرؤيا الفلسفية المبنية على التساؤلات وإلى المضامين الصوفية الغنية بهواجس الكشف والاستشراف وإن كان مالارميه يختلف عن بودلير في أن العمل أخو الحلم، فمالارميه ينفي الحلم، لأنه لا يأتي بالجديد فهو عاقر ما لم يدخل عالم الألغاز من بابه الواسع، ورامبو كان يعتمد على الحلم أو اللاوعي في بناء قصيدته وهو الشيء الذي أهله بأن يكون أبا للتيار السريالي وذلك بسبب ما يحتويه شعره من انجذابات رؤياوية.

وقد عمل هذا الأخير على ربط الشعر ورؤيا المجهول، فالشعر في تصوره ليس فنا أدبيا، بل هو رؤيا للمجهول وإن فقدت الرؤيا وصولها إلى المجهول فقدت كل معناها، فهي رؤية على الأقل "وهكذا يكون الشاعر سارق النيران حقا"[3].

---

[1] صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، تاريخ النشر 1998، ص: 173.

[2] ماتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ص: 80.

[3] بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص: 119.

والشعر عند ألبيريس ليس زينة وتجسيما للحياة، وإنما هو كشف عن عالم المجهول وهذا وقد كان للشاعر الناقد توماس إليوت حضوره هو أيضا ودوره الفعال في الحديث عن الشعر وربطه بمقولة الرؤيا والنبوة، فحين يتحدث عن وظائف الشعر تصبح لهجته أحيانا تنبوئية أو صوفية، من خلال توضيحه لهدف الشاعر، والذي يتمثل في تقديم رؤيا.

ويؤكد إليوت على أن: "العنصر النبوي في الشعر هو غالبا لا واع في الشاعر نفسه، ويمكن أن يمارس الشاعر النبوءة دون أن يعرف ذلك"[1].

أي أن الشاعر عند ممارسته للشعر يتنبأ بغير وعي أي تلقائيا وهنا نستشف ربطا بين الحلم والنبوة أو فكرة اللاوعي.

إذا ما بحثنا بحثا حثيثا في كتابات الغربيين عن تجليات مدلول الرؤيا الشعرية فإننا سنجد الشعرية الرومانسية خاصة عند كولردج فقد عمد إلى إطلاق مصطلح الرؤيا على الاستبصار الفني الذي تقوده الملكات العليا بحيث يفضي إلى الشهوة ويعبر عن الولع بالغيبات التخيلية.

أما باختين فقد طرح قضية الرؤيا الكرنفالية للعالم من خلال موازنته بين الثقافة الرسمية والشعبية.

ويؤكد في هذا السياق على أن قراءة أعمال فرانسوا رابليه تستلزم بالضرورة استحضار مصادر شعبية التي أثرت في تصوره للعالم.

وسرعانما اقترن مصطلح الرؤيا في النقد البنيوي التوليدي —خاصة عند جولدمان- بمفهوم محدد عندما أصبح رؤية العالم بشروطها التوليدية الدقيقة في التعبير المتبلور عن الضمير الجماعي باعتباره محصلة لعملية التبشير التي يقوم بها النص الأدبي بفواعله المتداخلة، ويؤكد لوسيان جولدمان على تعدد الرؤى للعالم ضمن علاقاته بالكتابة حيث "يعرف الأثر من ناحية علاقاته بالمجتمع الذي يظهر فيه، وهو ليس انعكاسا شفافا، بل مجموعة دلالات معزفة رافضة"[2].

فالرؤيا عند جولدمان تتجلى من خلال علاقة الأثر الأدبي بالمجتمع، فهي رؤية سوسيولوجية تنأى عن الرؤيا الكيانية بملامحها وضوابطها الأدونسية.

أنواع الرؤيا

الحديث عن الرؤيا يقودنا للحديث عن أنواعها، ولا نقصد الرؤيا بمفهومها المسهب بل نقتصر على الرؤيا المتعلقة بالشعر التي تحمل في ثنايا معناه التنبؤ والاستشراف للمستقبل، فأنواع هذه الأخيرة كما أسلفنا تتعدد كتعدد الأصابع في اليد ومنها:

[1] عاطف فضول، النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص: 83.
[2] بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص: 121.

1- الرؤيا الشعرية:

ويصبح الشاعر نبي عصره إذا ما قام بالتنبؤ الذي يعد من سيمات الشعر الحديث والمعاصر، وهنا تتجلى قدرة هذا النبي اللامحدودة في الكشف عن الغموض وعن المجهول الذي يعد عالما لامرئيا فتتوق الأنفس وتتطلع الأعين إلى المعرفة اللامحدودة في عالم الغيب وهذا ما يجعل هؤلاء الشعراء مقروئين من قبل الكثير من القراء هو امتلاكهم رؤية شعرية.

وما يعطي الرؤيا الشعرية سحرها وفاعليتها وتأثيرها هو: كونها لا تتخذ اتجاها واحدا للسير عليه، فهي إذن: "سعي دائم لرؤية الشيء ونقيضه"[1]، فالرؤيا الشعرية حين ترى الواقع، لا تراه من زاوية واحدة ولا من منظور ثابت بل تراه من زوايا متعددة لتتمكن من اقتناص جوهره المتحرك الذي يشوبه الغموض ويفجره القلق، لتراه في حركته وسكونه وتردده في يقينه وذكره، وهي لا تقف من هذا الواقع، موقفا واحدا ولا تتصل به بقناعة نهائية؛ فهي ليست هجاءً لهذا الواقع ولا غناء له، فحين يغيب الموقف الأول للواقع يغيب معه النبل والحيوية الكامنين، لا يتيح لنا الموقف الآخر إلا أن نرى ما قد يتفجر تحت بنائه الظاهري من تصدع ونفاق، فتتجلى لنا الرؤيا الشعرية وبوضوح بارتباطها الشديد البالغ التعقيد بشكلها التعبيري ونجدها دائما تتصل بمجموعة من الرموز الخاصة بالشاعر الذي استطاع من خلال تكثيفه للغة وتنميته وبلورته لهذه الرؤيا أن يصل بها إلى مستوى معين من الفاعلية والدلالات الغامضة الخاصة.

فتتحول إلى رموز شخصية متميزة ومتفردة خاصة بالشاعر نفسه فتفصح عن رؤيا بجميع عناصرها وتسمح لنا بالدخول إلى عالمه الشعري من دون تأشيرة.

2- الرؤيا الصوفية (الحدسية):

إذا كان الحدس هو الوصول إلى الحقيقة دون وسائط، فإن الرؤيا الحدسية أو الصوفية هي: الكشف عن صورة جديدة للواقع والعالم أو خلق جديد له فتتحد بالغيب ويظل العالم عند الرائي عالما مقدرا وباستمرار وتكتسب الرؤيا أبعاد غيبية ميتافيزيقية، فالرؤيا عند المتصوفة درجة من درجات الكشف وذلك بالإطلاع على المعاني الغيبية القائمة وراء حجب الحس، فالمتصوفة يذهبون إلى أن للعقل ومقولاته حجبا كثيفة تحول بين الإنسان وعالمه الحقيقي وأنه لابد ينشد المعرفة الذوقية الخالصة أن يتجرد من العقل وأساليبه.

وذلك لا يتم إلا من خلال المنام حين تعطّل الحواس وترى النفس متوهجة إلى ما وراء الحس فندرك الغيبيات في الرؤيا سواء كانت كلية أم جزئية.

[1] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية–، ص: 19.

وهذا ما يحيلنا إلى قول أفلاطون وذلك عندما يصف الشاعر فيقول: إنه مخلوق خفيف محلق لا يخترع شيئا حتى يوحى إليه فتتعطل حواسه ويطير عنه عقله فإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه لا حول له وطول.

ولا يستطيع أن ينطق بالشعر، وهذا لا يحدث في وقت النوم كما المتصوفة بل في حال الإغماء، وهنا يتضح الفرق بين الرؤيا فالمتصوفة تجعل من الحلم رداءً يتوشح الغيب وتجعل من هذه الرؤيا بعيدة كل البعد عن رؤية البصر والواقع وتتجاوز كل ذلك إلى ما وراء العالم الحقيقي "فالرؤية في دلالتها اللغوية والدينية والصوفية تضيء كثيرا من جوانب الاستخدام الاصطلاحي النقدي لها، فهي حلم يرفض التجانس مع العقل، غني بغموضه ولا منطقه يكشف عما هو خفي وراء الواقع"[1].

فالشعراء إذًا يشتركون مع المتصوفة فيما يسميه الشعراء الإلهام عند المتصوفة التجلي والكشف، ولو رجعنا إلى الوراء قليلا لوجدنا أن الشعراء يشتركون أيضا مع أفلاطون فالشاعر عند هذا الفيلسوف أيضا ملهم لا ينتج شيئا من عندياته.

3- الرؤيا الذاتية:

وهي "الرؤيا المستقلة بذاتها، تغزوها، الرموز الذاتية المغلقة التي لا يتسنى للمتذوق فهمها"[2].

إن الرؤيا الذاتية نابعة من ذات الشخص بغض النظر عن كونه فهي غير مقيدة بل هي مستقلة عن كل الرموز الحضارية والطبيعية، الموجودة في هذا الكون الرحب، فهي مستقلة من أشعار تراثية فلا نستطيع الغوص في أغوارها والتوغل فيها، كما أننا لا نستطيع شرح أسرارها، إلا من خلال شرح المختصين بهذه الرموز.

ونجد عز الدين إسماعيل قد ضرب لنا مثالا عن وليام بليك الذي يؤمن بالرؤيا الذاتية حيث كثرت في شعره تلك المبهمات الرمزية التي يتعذر الوصول إليها لأنها حسية مستمدة من الشعر الإغريقي وتراث الشعر الغربي، فالرؤيا الذاتية متعلقة بفرد لا بجماعة وتعود حصرا لا قطعا على هذا الأخير (الشاعر) فتكون خاصة به وحده فالنفاذ إلى هذه الرؤيا من الصعوبة بمكان فنتوه في عالم نسجه الشاعر بأنامل يده ولغمه بدلالات مبهمة وموغلة في الغموض.

---

[1] ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص 52.

[2] عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي والمعاصر دراسات وشهادات، ص: 192.

4- الرؤيا المجردة:

إنها الرؤيا العادية التي تكون بحاسة البصر هي إذن لا تفضي بجديد ولا تسمح لنا بالغوص في عالم المجهول فالمعرفة سطحية لا تكشف لنا عن اي شيء ولا ترمز إلى أي شيء، سوى أنها صورة براقة سرعانما تضمحل ألوانها وتتلاشى فهي لا تستطيع الولوج إلى جوهر الأشياء ولا أن تنفذ إلى عمق النفوس لتزيح ذلك الغموض الذي يكتنف خارجها.

ولقد رآها عز الدين إسماعيل كأنها طيرانا في الفراغ: "لا تفضي أسرارًا ولا تكشف عن مجاهل في واقع النفس والوجود، وربما استحالت إلى مجموعة من الصور البراقة شبيهة الألعاب النارية... وأن شعر الرؤيا المجردة يكاد يكون طيرانا في الفراغ"[1].

خصائص الرؤيا الشعرية:

لعل من خصائص الرؤيا الشعرية أنها تمتد عبر أعمال الشاعر المبدع كلها فهي ليست دمعة، أو قطرة من المطر، بل نهر مترابط تتظافر أمواجه، قد ينجح الشاعر أحيانا في التعبير تعبيرا استثنائيا عن رؤياه في عمل واحد قد يحصل هذا حقا، لكن حصوله نادر جدا.

هذا الكلام إن عنى شيئا فإنه يعني أن الرؤيا الشعرية المتعلقة بالشاعر المبدع لا يمكن استخلاصها قياسا على تجربة إبداعية واحدة بل تستنبط من مجموع التجارب الإبداعية لأن التجربة الشعرية تتشكل عبر مراحل خلال تلك التجارب كما يتشكل النهر من مجموع قطرات الدموع أو المطر، إذ لا يمكن للشاعر المبدع توظيف رؤياه في عمل واحد وإن حصل ذلك فنادرا جدا ما يكون.

فلابد أن تستند الرؤيا الشعرية إلى قضية جوهرية أو انهماك صميمي يملأ كيان الشاعر ووجدانه وقصائده وهذا الشاغل ليس فكريا فحسب بل جمالي ونفسي أيضا، ينعكس في منهجه الشعري ويختزل صلته بالدنيا ويضفي على وجوده الفردي معنى شامل.

والشاعر لا يستطيع التفنن والإحسان في التعبير عن رؤياه الشعرية، إلا إن كانت نابعة من صميم قضية جوهرية شغلت قلبه وعقله، إلى درجة أن هذا التعلق بتلك القضية تنتقل من كونها شاغلا فكريا، وتتطور إلى درجة كينونتها هاجسا نفسيا وجمالا روحيا أيضا، وينعكس هذا في منهجه المطبّق على الشعر الذي ينتجه والذي يتضمن نزعته الفردية التي تحمل معنى شاملا يعكس صلته بالدنيا.

والرؤيا التي تنبثق من هم كياني كهذا لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة، بل لابد من تنشيطها في أعمال الشاعر وانتشار أجزاءها في كل ما يكتب من شعر ونثر محددة منه يجب أن يكون موضع عناية حميمة فالوقوف على رؤيا شاعر حقيقي في وضوحها وغناها لا يتم إلا عبر تفاعل أعماله كلّها وتفاعلها في

[1] عبد العزيز مولاي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص: 67.

سياق ينضج بالدلالة والتجسيد المدهش والتعارضات الحية، دون أن يجافي بعضها بعضا، أو يدحض أحدها الآخر أو يلغيه بل ليزيده ثراءً أو ديناميكيّة.

إن الرؤية النابعة من صميم كيان الشاعر لا يمكن إحصاءها كلية بل نقوم بتحصيلها على فترات متفرقة لوجودها في أماكن منتشرة هنا وهناك في صفحات جل أعماله الإبداعية والأجزاء المتفرقة لا تعني أن كل جزء له معناه المستقل عن غيره والدليل على ذلك أن المبدع الباحث عنها يستخلصها من مجموع التفاعلات بين أعماله كلها، فكل جزء يقدم إفادة لغيره من الأجزاء، بل إن الجزء لا يزيد ثراءه وحركيته إلا من خلال جزء آخر[1].

فهي إذن ترتبط ارتباطا وثيقا وحميما بشكلها التعبيري وتتصل كذلك بمجموعة من الرموز الشخصية للشاعر الذي استطاع من خلال تنميتها والإلحاح عليها وبلورتها باستمرار أن يرتفع بها إلى مستوى راقٍ من الفاعلية والدلالة الخاصة أن تحوّلها إلى رموز شخصية فردية ومتفردة وهذه الرموز تفصح عن مكونات رؤياه بجميع عناصرها الفنية والفكرية والوجدانية وتقدم لنا نبذة عن عالمه الشعري الخاص به.

فالرؤيا على هذا المنوال ترتبط بالرموز الشخصية للشاعر التي يعمد من خلال تنميتها وبلورتها الوصول إلى مستوى راقٍ من الفاعلية، وهذه الرموز تختزن تحت مضامينها مكونات رؤيا الشاعر بجميع جوانبها الفكرية والوجدانية والفنية ومن خلالها نتوصل إلى نبذة عن عالم الشاعر الخاص به.

بين الرؤيا والحلم:

يميز العرب القدامى بين "الرؤيا" والحلم انطلاقا من الحديث الشريف "الرؤيا من الله والحلم من الشيطان" وإذا كانت الرؤيا "جزءً من ستة وأربعين جزءً من النبوة" فلأنها من الله يُريها عباده سواء كانوا مسلمين أو كافرين.

أما الرؤية المكرهة فهي الحلم الذي يُضاف إلى الشيطان، ويدخل ضمنها ما يتراءى للمرء من حديث النفس ومآلهما وتخاويفها وأحزانها درسا لا حكمة فيه تدل على ما يؤول أمر رائيه، ما يفشي قلب النائم الممتلئ من الطعام والاحتلام، وما شاكل هذا.

ويقسم النابلسي الرؤيا إلى ثلاثة أقسام

1/ رؤيا بشرى من الله وهي الرؤيا الصالحة.

2/ رؤيا تحذير من الشيطان.

3/ رؤيا مما تحدث به المرء نفسه.

[1] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية-، ص: 20.

فالرؤيا الأولى هي الصادقة وأما الأخرتان فباطلتان، ولا يقف دارسو الأحلام عند حد التمييز بين الصادق والباطل من الرؤيا والحلم، ولكنهم يشددون على ضرورة الإيمان بالرؤيا واعتبارها نصا، فالنابلسي يرد على قوم من الملحدين يقولون بإبطال الرؤيا بزعم أن النائم يرى في المنام ما يغلب عليه الطبائع الأربعة ويستشهد بقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "لم يؤمن بالرؤيا الصالحة لم يؤمن بالله واليوم الآخر".

إذا كان الملحد لا يؤمن بالحلم أو الرؤيا، إذ هما بالنسبة إليه: لا نص فإن المؤمن العربي على العكس تميّز داخل المرئي بين النص (الرؤيا) واللا نص (الحلم).

إن النص (الرؤيا الصادقة) له معنى ودلالة، أما اللا نص (الحلم) فليس سوى أوهام لا طائل وراءها، هذا أول تمييز نجده بصدد تحديد المرئي[1].

الرؤية والرؤيا:

أ- لغويا:

الرؤيا في المعاجم العربية ما يراه الإنسان في منامه وجمعها رؤى وتعني الأحلام، وهي مميزة بالألف في آخرها عن كلمة رؤية التي تعني الإبصار في حالة اليقظة، وجاء في معجم الوسيط مادة (رآه): "يراه، ويرآه (على قلة) رأيا، ورؤية أبصره بحاسة البصر، ورآه اعتقده، ورآه دبّره، ورأى فلانا رأيا: أصاب رئته... ورأي في منامه رؤيا: حلم"[2].

فالفاصل بين رؤية ورؤيا هو الألف الموجودة في الثانية والأخيرة بمعنى المنامات التي يراها الإنسان في نومه أما رؤية فهي الإبصار الحقيقي أي في غير المنام.

"يتم التمييز بين الرؤيا والرؤية لغويا على اعتبار أن الثانية من فعل الباصرة في اليقظة والأولى من فعل التخيّل في الحلم والنسبة تحيل عليها دون تمييز يذكر"[3].

وعليه فالرؤية هي المشاهد الحقيقي بالعين المجرد والمجسد على أرض الواقع أما الرؤيا فهي مجرد أخيلة غير مجسدة على أرض الواقع وقد تكون غير حقيقية ولا منطقية.

"إن ما يميز الرؤية عن الرؤيا هو ارتباط الأولى باليقظة والثانية بالحلم أو المنام وعلى الرغم من أن الرؤيا رديفة للحلم إلا أن الفيلسوف المتصوف ابن عربي وكثيرا من الفلاسفة والمتصوفين الذين تحدثوا عن الرؤيا نادرا ما استخدموا كلمة الحلم وقد يعود هذا التحاشي لسببين الأول هو ارتباط الحلم أيضا باليقظة والثاني هو وجود حديث للرسول صلى الله عليه وسلم يميز فيه بين الرؤيا والحلم في قوله: "الرؤيا من الله

---

[1] سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص: 232-233.

[2] بشير تاوريرت، آليات الشعرية الحداثية عند أودنيس دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص: 123.

[3] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 159.

والحلم من الشيطان"، وقد استخدم الفلاسفة مصطلحا آخر رديفا للرؤيا هو مصطلح التخيل وقد استقاه الفلاسفة العرب من أرسطو".

إن ما يميز الرؤية عن الرؤيا هو اليقظة والحلم، كما أن ما يميز الرؤيا عن الحلم كونه رديف لها هو أن هذا الأخير قد يرتبط أيضا باليقظة وهو ما يعرف بأحلام اليقظة والثاني هو التباين الوارد في الحديث الشريف والمتمثل في أن الرؤيا من هدي الله أما الحلم فهو من وساوس الشيطان.

أما من الناحية الاصطلاحية:

لقد تضافرت جهود العديد من النقاد والمفكرين لوضع فوارق وحدود فاصلة بين الرؤيا والرؤية، فتعرف الرؤيا على أنها: "تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية خاصة النحوية وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثلة الكلي وأنواع الصوّر وأنساق تشكيلاتها، تضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص، بما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموّجه لإستراتيجيتها الدلالية"[1].

إن الرؤيا في الشعر هي نفاد الشاعر ببصيرة ثاقبة "إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معان وأشكال فيقتضها ويكشف نقاب الحس عنها وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة".

وهي هنا تجسد معنى حلميا ودلالة قلبية على العكس من كلمة (رؤية) التي تعني في معظم الأحيان فعلا جسديا محضا لا يلامس غير السطح من المرئيات ولا يصل إلى مكنونها الداخلي وما في صمتها البارد من دلالة وتوحش.

لذلك فإن شعر الرؤيا هو ذلك الضرب من الكلام كما يعبر (هيدجر) الذي يرفع النقاب من البداية عن كل شيء، عن كل ما نتناوله ونتداوله بعد ذلك في لغتنا اليومية الجارية".

إنه يزيدنا معرفة لا بالأشياء المحيطة بنا فقط، بل بأنفسنا وما تشتمل عليه من قوة، وأسى إنساني، وتلذذ بالجمال والعدالة، إن الشعر في كل لحظة امتيازه القاسي وقدرته الكاشفة التي تتجلى في رؤية ما يخفيه عنا.

"الروتين والعادة، والكشف عن الوجه الخفي للكون، ونزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السرية".

في أحيان كثيرة تستخدم كلمة (الرؤيا) استخداما مرادفا للحدس والسحر، والتوق الصوفي وهو استخدام كان يضعها في الطرف المقابل لما تؤديه كلمة (الرؤية).

---

[1] المرجع السابق، ص: 160.

وتميز ماجد فخري مثلا: بين الكلمتين فيرى أن الشعر الذي يقتصر على الوصف التصويري للطبيعة أو على سرد الأحداث والمجريات يكاد لا يعدو نطاق الرؤية" ويرى أن شعرا كهذا أحطّ أنواع الشعر لأنه يقتصر على استعراض للجزئيات المرئية وهي مبذولة لكل ذي باصرة، فأي فضل للشاعر في التنبه إليها؟".

أما غالي شكري فقد ميّز بين هاتين الكلمتين (الرؤية) و(الرؤيا): حين قصر الكلمة الأولى على الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تمنح الأولوية في عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية[1].

وهو يرى أيضا أن "الرؤية الفكرية في حد ذاتها أحد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر".

أما البصيرة الشعرية أو الرؤيا الحديثة في الشعر فهي تلك الرؤيا التي تستمد قوامها: "من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر، بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون"[2].

إن كلمة (رؤيا) على أية حال صعبة التحديد وواسعة سعة عجيبة، تصل في أحيان كثيرة حد التناقض، فهي كلمة يكتنفها الغموض وظلال المعنى التي تولد على الدوام عددا من المفارقات ضمن السياقات التي تستخدم فيها.

كما نجد أن فراي يستعملها أحيانا مرادفا للأدب ذاته أو المكون الموضوعي له على الأقل، فالأدب بالنسبة له "ليس تقليدا للطبيعة وليس له مرجعية واقعية بل هو في الحقيقة حلم الإنسان، والتصور الخيالي لرغباته ومخاوفه.

ومع ذلك فإن هاتين الكلمتين أخذتا في النقد الحديث تتبادلان الدلالة والمعنى لذلك لم يعد من الممكن –إبداعيا ونقديا– الفصل بين رؤيا الشاعر وكيانها المادي الماثل القصيدة، فالرؤيا ليست الفكر مجردا أو وجهة النظر وحدها وهي أيضا ليست الموقف الفكري للشاعر عزوة، بل هي كل هذه العناصر، معا في مزيج فني وفكري حاد ومتجانس.

تأسيسا على ما سبق فإن كلمتي: الرؤية/ الرؤيا تنهضان معا للدلالة على معنى متشابك واحد، يحتضن العمل الشعري كلّه، كيانا حسيا، عامرا بالقيم الجمالية والإبداعية وتوهجا فكريا ووجدانيا ونفسيا يتشظى في طوايا النص الشعري، يزيده فتنة ونضارة ويزداد به في الوقت نفسه قوة وعمقا[3].

---

[1] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية–، ص: 15-16.
[2] المرجع نفسه، ص 16-17.
[3] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحديث الحر، دار المنشورات للكتاب العربي، دمشق، 2005، ص: 115.

أما خليل حاوي فهو يستعمل مصطلح التجربة بدل الرؤية في العلاقة بينها وبين الرؤيا فيرى أن الرؤيا: تقوم على تجربة شاملة فهي: "تتولد عن تجربة كيانية تعانيها ذات الشاعر بكليّة عناصرها، معاناة للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه".

هذه الرؤيا هنا: متعلقة بانتماء الشاعر الحضاري وكذا الإنسان في قوله أن الرؤيا هي وليدة التجربة يعيشها الشاعر ويرى أنها تأتي دون سابق إنذار أي بعفوية حيث يقول: "لا تجيء وفقا لمقولة السبب والنتيجة وإنما تأتي بلا سبب في تشكيل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقًا، أما الثاني فيربط الرؤيا بالوعي بالواقع والثالث بالتجربة".

فالرؤيا إذن هي قوام الشعر، هي خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضية مجسدة في فضاء مادي، في إيقاع وصورة، هي القدرة على تحويل الزمن البكر، المظلم، المشوش إلى زمن هندسي إيحائي وهي الإلمام بأبعاد التجربة في أصقاعها البعيدة وبعثها وجودا واقعيا فهي تتجاوز المواقع دون الانسلاخ الشامل منه، نوع من المعرفة الفلسفية الحدسية التي تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى، في صدقها الحقيقي، قبل أن تغدو آلية استدلالية لا ينفع معها أي مجاز[1].

وهي المصهر الذي يحول كل موضوعي إلى ذاتي وكل كياني إلى شعري، إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل عبر التقمص الداخلي والحلولية في قلب الأشياء والتجسيد في لغة جمالية.

وعندما تفشل الرؤيا في أداء مهمتها الجوهرية فإن القصيدة تبدو في حالة من الزخرفة البديعية، والتراكم الفوضوي المشبع بروح المنطق التقريري الواضح، أو تظهر قصيدة مطموسة، متهالكة، مبتورة، لا تنتج سوى الإبهام المغلق لأن التحويل فشل في إخراج الانفعال من فوضاه، والتجربة من حالتها البدائية.

والرؤيا في عمومها: تتسم بسمة الغموض، لأنه ملازم لطبيعتها المتعلقة بباطن الوجود بكلية التجربة، بلغة الرمز التي تعد المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة، الخيالية التي تتخطى حدود العقل والحس المباشر.

ورؤيا الشعر الحديث: هي رؤيا القرن العشرين باتجاهاته المتعددة (الرومانسية، الرمزية، الوجودية...) التي عمادها الوجود ككل في مستواه التجريدي الخالص، كبديل للوجود الجزئي (السياسي والاجتماعي) الذي كان أساس الرؤيا القديمة.

وإذا كانت رؤيا الواقع تتحدد بسمات القلق الحزين، الذاتية المستترة، الحرية المفجوعة، الضياع في الوهم، التعلق المدهش بالغريب والجديد، فإننا نفهم مدى الغموض المتراكم على طبيعة الرؤيا الحديثة

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 108.

المتمزقة في أرض الانهيارات، المتلذذة بالتجربة الأليمة المتحركة في أفق الإجمال والالتباس، بحثا عن الانفتاح والهروب من عالم مزيّف يهيمن بكل سلطاته المرئية واللامرئية إلى عالم ما ورائي مستقبلي، لا يبدو إلا في لحظة صوفيَّة[1].

[1] المرجع السابق، ص: 109.

الفصل الثاني

تعريف المنهج السيميائي:

إن السيميائية تعني في أبسط تعريفاتها "نظام السمة" أو "شبكة من العلاقات المنتظمة بتسلسل"[1] وإن المتتبع لمصطلحاتها ودلالة هذه المصطلحات يستخلص منها أنها ليست لسانيات متطورة تحاول أن تكون كلية النظرة، شمولية النزعة، بحيث تتسلط كل ما هو لغة، وخطاب وسمة ونص ودلالة وتركيب ودال ومدلول.

وما إلى كل هذه المصطلحات التي كان معجم اللسانيات يعجّ بها قبل ظهور هذا العلم ولكنها حاولت تطوير هذه المفاهيم فأضفت عليها معاني جديدة لم تكن فيها من قبل "فقد حقق المنهج السيميائي الذي يعدُّ منهجا نقديا جديدا مع بداية الستينات من القرن العشرين كشوفات عديدة بفضل انفتاحه على علوم الاتصال والأنثروبولوجيا واستيعابه لآليات التحليل النفسي والسوسيولوجي مما خلق ثورة فكرية أعادت صياغة الرؤية النقدية بما يتلاءم وروح العصر"[2].

وجليّ أن الدراسات السيميائية المعاصرة تتقاسمها مدرستان هما: مدرسة دي سوسير، مدرسة تشارلز بيرس وعنهما أخذت التوجهات السيميولوجية بعض التصورات وبنت عليها والذي ساعد على انبعاث هذا المنهج السيميائي ظهور جماعات من السيميائيين أمثال الباحث F. Sollers وكذا الجمعية الأدبية للسيمياء التي تاسست سنة 1969م حيث أصدرت دوريتها الفصلية "سيمياء" بباريس كما استقطبت نخبة من الباحثين أمثال « J. Kristiva »، (جوليا كريستيفا) من فرنسا « Amberto-Ikou » (امبرتو إيكو) من إيطاليا، « Youri Letman » (يوري لوتمان) من روسيا.

فنظر "كليب" حواليه وتحسَّر، وذرف دمعة وتعبَّر، ورأى
عبدًا واقفًا فقال له: أريد منك يا عبد الخير، قبل أن
تسلبني، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا
الغدير؛ لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير، فأوصيه
بأولادي وفلذة كبدي..
فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس في ظهره،
والدم يقطر من جنبه.. فغمس "كليب" إصبعه في الدم،
وخطَّ على البلاطة وأنشأ يقول..

---

[1] عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 21.

[2] نادية شقروش، الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لعبد الله لعشي –دراسة سيميائية– مذكرة تخرج لنيل درجة الماجستير في نظرية الأدب، 2001-2002م.

(1)

لا تصالحْ !
.. ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك،
ثم أثبت جوهرتين مكانهما..
هل ترى..؟
هي أشياء لا تشترى:..
ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،
حسُّكما –فجأةً- بالرجولةِ،
هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقهُ،
الصمتُ –مبتسمين- لتأنيب أمكما..
وكأنكما
ما تزالان طفلين !
تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:
أنَّ سيفانِ سيفَكَ..
صوتانِ صوتَكَ
أنك إن متَّ:
للبيت ربٌّ
وللطفل أبْ
هل يصير دمي –بين عينيك- ماءً؟
أتنسى ردائي الملطَّخَ بالدماء..
تلبس –فوق دمائي- ثيابا مطرَّزَةً بالقصب؟
إنها الحربُ !
قد تثقل القلبَ..
لكن خلفك عار العرب[1]

[1] http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

لا تصالحْ..
ولا تتوخَّ الهرب !
(2)
لا تصالح على الدم.. حتى بدم !
لا تصالح ! ولو قيل رأس برأسٍ
أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟
أقلب الغريب كقلب أخيك؟ !
أعيناه عينا أخيك؟ !
وهل تتساوى يدٌ.. سيفها كان لك
بيدٍ سيفها أثْكَلك؟
سيقولون:
جئناك كي تحقن الدم..
جئناك. كن –يا أمير– الحكم
سيقولون:
ها نحن أبناء عم.
قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك
واغرس السيفَ في جبهة الصحراء
إلى أن يجيب العدم
إنني كنت لك
فارسًا،
وأبًا،
ومَلِك [1]!

[1] http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

(3)

لا تصالح..

ولو حرمتك الرقاد

صرخاتُ الندامة

وتذكَّر..

(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين

تخاصمهم الابتسامة)

أن بنتَ أخيك "اليمامة"

زهرةٌ تتسربل –في سنوات الصبا–

بثياب الحداد

كنتُ، إن عدتُ:

تعدو على دَرَجِ القصر،

تمسك ساقيَّ عند نزولي..

فأرفعها –وهي ضاحكةٌ–

فوق ظهر الجواد

ها هي الآن.. صامتةٌ

حرمتها يدُ الغدر:

من كلمات أبيها،

ارتداءِ الثياب الجديدةِ

من أن يكون لها –ذات يوم– أخٌ !

من أبٍ يتبسَّم في عرسها..

وتعود إليه إذا الزوجُ أغضبها..

وإذا زارها.. يتسابق أحفادُه نحو أحضانه،

لينالوا الهدايا..[1]

[1] http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)

ويشدُّوا العمامة..

لا تصالح !

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العشَّ محترقًا.. فجأةً،

وهي تجلس فوق الرماد؟ !

(4)

لا تصالح

ولو توَّجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيكَ..؟

وكيف تصير المليكَ..

على أوجهِ البهجة المستعارة؟

كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدم..

في كل كف؟

إن سهمًا أتاني من الخلف..

سوف يجيئك من ألف خلف

فالدم –الآن– صار وسامًا وشارة

لا تصالح،

ولو توَّجوك بتاج الإمارة

إن عرشَك: سيفٌ

وسيفك: زيفٌ

إذا لم تزنْ –بذؤابته– لحظاتِ الشرف

واستطبت –الترف[1]

[1] http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

(5)

لا تصالح

ولو قال من مال عند الصدامْ

.. "ما بنا طاقة لامتشاق الحسام"..

عندما يملأ الحق قلبك:

تندلع النار إن تتنفَّسْ

ولسانُ الخيانة يخرس

لا تصالح

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنَّس؟

كيف تنظر في عيني امرأة..

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟

كيف تصبح فارسها في الغرام؟

كيف ترجو غدًا.. لوليد ينام

كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلٍ لغلام

وهو يكبر –بين يديك– بقلب مُنكَّس؟

لا تصالح

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام

وارْو قلبك بالدم..

وارو التراب المقدَّس..

وارو أسلافَكَ الراقدين..

إلى أن تردَّ عليك العظام ! [1]

(6)

لا تصالح

ولو ناشدتك القبيلة

باسم حزن "الجليلة"

[1] http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

أن تسوق الدهاءَ
وتُبدي –لمن قصدوك– القبول
سيقولون:
ها أنت تطلب ثأرًا يطول
فخذ –الآن– ما تستطيع:
قليلاً من الحق..
في هذه السنوات القليلة
إنه ليس ثأرك وحدك،
لكنه ثأر جيلٍ فجيل
وغدا سوف يولد من يلبس الدرع كاملةً،
يوقد النار شاملةً،
يطلب الثأرَ،
يستولد الحقَّ،
من أضْلُع المستحيل
لا تصالح
ولو قيل إن التصالح حيلة
إنه الثأرُ
تبهتُ شعلته في الضلوع..
إذا ما توالت عليها الفصول..
ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)
فوق الجباهِ الذليلة ! [1]

[1] http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

(7)

لا تصالحْ، ولو حذَّرتْك النجوم
ورمى لك كهَّانُها بالنبأ..
كنت أغفر لو أنني متُّ..
ما بين خيط الصواب وخيط الخطأ.
لم أكن غازيًا،
لم أكن أتسلل قرب مضاربهم
أو أحوم وراء التخوم
لم أمد يدًا لثمار الكروم
أرض بستانِهم لم أطأ
لم يصح قاتلي بي: "انتبه" !
كان يمشي معي..
ثم صافحني..
ثم سار قليلاً
ولكنه في الغصون اختبأ !
فجأةً:
ثقبتني قشعريرة بين ضلعين..
واهتزَّ قلبي –كفقاعة– وانفثا !
وتحاملتُ، حتى احتملت على ساعديَّ
فرأيتُ: ابن عمي الزنيم
واقفًا يتشفَّى بوجه لئيم
لم يكن في يدي حربةٌ
أو سلاح قديم،
لم يكن غير غيظي الذي يتشكَّى الظمأ[1]

[1] http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

(8)

لا تصالح..

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة:

النجوم.. لميقاهّا

والطيور.. لأصواهّا

والرمال.. لذراهّا

والقتيل لطفلته الناظرة

كل شيء تحطم في لحظة عابرة:

الصبا –بهجة الأهل– صوتُ الحصان –التعرف بالضيف–

همهمة القلب حين يرى برعمًا في الحديقة يدوي–

الصلاة لكي يترل المطر الموسمي– مراوغة القلب حين

يرى طائر الموت وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة

كلُّ شيءٍ تحطَّم في نزوةٍ فاجرة

والذي اغتالني: ليس ربًّا

ليقتلني بمشيئته

ليس أنبل مني.. ليقتلني بسكينته

ليس أمهر مني.. ليقتلني باستدارتِهِ الماكرة

لا تصالحْ

فما الصلح إلا معاهدةٌ بين ندَّينْ..

(في شرف القلب)

لا تُنتقَصْ

والذي اغتالني مَحضُ لصْ

سرق الأرض من بين عينيَّ

والصمت يطلقُ ضحكته الساخرة ! [1]

[1] http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

(9)

لا تصالح

ولو وَقَفَت ضد سيفك كلُّ الشيوخ

والرجال التي ملأتها الشروخ

هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد

وامتطاء العبيد

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم،

وسيوفهم العربية، قد نسيتْ سنوات الشموخ

لا تصالح

فليس سوى أن تريد

أنت فارسُ هذا الزمان الوحيد

وسواك.. المسوخ !

(10)

لا تصالحْ

لا تصالحْ

أمل دنقل.[1]

[1] http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

لمحة عن حياة أمل دنقل:

محمد أمل دنقل من مواليد قرية القلعة في محافظة قنا في أقصى صعيد مصر ولد في: 23 يونيه عام 1940 وتوفي في 21 مايو 1983م بعد حياة زاخرة بالشعر مُتطلعة إلى الأمثل، رافضة للواقع المتدهور، طامحة لعالم أفضل، سمّاه والده أمل استبشارا وفأل خير، لكون والده أول من حصل على شهادة الأزهر في وقت مَقْدَم الطفل دنقل، فنشأ نشأة الطفل الصعيدي في ذلك المجتمع الذي لا يعرف إلا الرجال وذاق اليُتم صغيرا، فتحمل أكثر مما يتحمل طفل في سنّه، فتحمل شأنه وشأن إخوته وأمّه صغيرًا.

أمضى حياته متنقلا من مكان إلى آخر وكأنه لا يعرف الاستقرار فليس ثمة مكان –في نظره– أفضل من مكان ولكن هناك أشخاص يرتاح لوجودهم أكثر من غيرهم وهذا التنقل يُوحي باضطراب هذا الفتى وبحثه عن الحقيقة، فهو لا يهدأ ولا يستقر على حال، يُكثر في التأمل والمراقبة لعلّه يخرج بشيء من خلال تحليله واستنباطه للأمور.

ورث مخزونًا ثقافيًا كبيرًا عن والده، الذي خلّف مكتبة كبرى ملأى بالكتب التراثية الدينية والأدبية، مما قد يفسّر أن التدين طغى عليه في بدايات حياته فكان يصعد المنبر ويخطب في الناس على عكس أيامه المقبلة فيما بعد.

حيث أصبحت قراءاته تتركز على ماركس وهوجر، ونيتشه وانجلز وقد ظهر هذا التناقض عليه في بدايات حياته فقد اشترى في الخامسة عشر من حياته أي عمره كتابين: من المكتبة هما: الفتوحات المكيّة لابن عربي وألف ليلة وليلة وهما كتاب في التصوّف وكتاب لا الجنس، وتصف زوجته: عبلة الرويني مثل هذا التناقض بقولها: "يحب أكثر ما يكون الحب، ويكره أشد ما يكون الكره، لا يحب منطقة الوسط ولا ينتمي للمناطق الرمادية، ويحتقر الانفعالات الوسط... إنه يتلف الألوان جميعا ليظل الأبيض والأسود وحدهما في حياته".

نذر نفسه للارتقاء بأمته ورفض الاستسلام، فوظيفة الشعر لديه الرفض والتمرد حتى لو تحقق ما يريد فلابد من الطموح إلى عالم أفضل فهو لم يكن يخاف من شيء أو يخاف على شيء حتى يستكين فانطلق يعزف ألحان الثورة والرفض والتمرد وبثّ روح الوطنية والخلود في أمةٍ كان لها ماضٍ عريق آملاً أن يكون لها مستقبل عظيم[1].

لقد كانت حياته ميدانا خصبا للتضاد ومجالا رحبا للتناقض وبرز ذلك في شعره، فقد لاحظ التناقض في الكون والإنسان والتاريخ والذات. فتجربته الشعرية تقوم بشكل أساسي على التقاط

[1] د. عاصم "محمد أمين" بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، (ط1، 2005م- 1425هـ)، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ص: 15، 16.

المتناقضات والجمع بينها للخروج برؤية عميقة لما هو حاصلٌ في واقعه سواءً كان ذلك على مستوى الذات أو المجتمع أو العالم ويظهر ذلك جليا في معظم قصائده ودواوينه.

ثم بعدها يستقر الشاعر في القاهرة مدينة الأضواء وهذا الاستقرار يفعل فعلته في قلبه، فهو الجنوبي الذي جاء من أقصى الصعيد وكلّنا يعرف ما الصعيد: بيئته وأناسه وتقاليده وغير ذلك، فنراه قد انتقل من النقيض إلى النقيض، مرورًا بسنوات الترحال التي قضاها متنقلاً بين بلده والاسكندرية والسويس، وكأنها مرحلة ترويض لنفسه، لعلّه يتمكّن من تقبل واقعه الجديد، ويتعايش معه وهو يقول في القاهرة:

الناس هنا –في المدن الكبرى– ساعات

لا تتخلف

لا تتوقف

لا تتصرّف

آلات، آلات، آلات.

فالمدينة والقرية كلتاهما تشعّ بالتناقض، جادت على الشاعر بكرمٍ مسرف من المعاناة و لم تساعداه في الوصول إلى المُطلق ومعرفة حقائق الأشياء واستيعابها، فلكل منهما أسلوبها الخاص ومنطقها المتفرد.

عاش أمل دنقل في القاهرة متنقلا من فندق إلى آخر ومن شقة إلى أخرى متعايشا مع أشدّ لحظات الفقر والحرمان، لا يأبه للفقر أبدًا وهذا التشرد، بل كان يعتز بنعته بالصعلكة وفي الوقت نفسه ثائر على الأغنياء لا يرى فيهم إلا أَكَلَةٌ لأموال الفقراء.

وحتى في نزاعه الأخير، كان مستحضرا لهذه الثنائية القائمة على النديّة والمواجهة وعدم الضعف والاستسلام لهذا الموت، حتى يبقى الكون متوازنا ولا يطغى أحدهما على آخ

يصفه صديقه الشاعر: أحمد عبد المعطي حجازي في نزاعه الأخير قائلا: كان السرطان يأخذ من جسمه الناحل فتزداد روحه تألقا وجبروتا حتى كان باستطاعة زواره وعائديه أن يروا صراعه مع الموت رؤيا العين، صراع بين متكافئين: الموت والشعر، وهذا المنطق الخاص في التعامل مع الأشياء والنظرة الفلسفية لفهم طبيعة الأشياء جعل شعره ذا ميزة خاصة ومن هنا فقد "امتزجت في شعره مفردات قاموس اللغة التقليدي وتركيباتها[1] الموروثة بمدلولات عصره الحديث، الفائض بالتغيّرات المفاجئة وبإيقاعات هذا العصر ذات الشعب الكثير.

وجاء شعره في نهاية الأمر محصّلة نهائية لواقعه المعيش فقد كان ينكفئ على ذاته يكتشفها ويغوص في أعماقها ويلقي ما في نفسه على الأشياء محاولا تغييرها، ولا يسمح لها بأن تغيّره.

[1] المرجع السابق، ص: 18، 19.

فلذلك كان يبني قصائده على التضاد الذي هيمن على معظم قصائده، فلا نكاد نتجاوز قصيدة دون أن يكون التضاد هو عنصرها الأول الرئيسي، سواء أكان ذلك في البدايات من شعره أم نهاياته الشعريّة.

2/ صفاته: يتبين من خلال وصف زوجته له أنه:

"فوضوي يحكمه المنطق، بسيط في تركيبة شديدة، صريح وخفي في آن واحد، انفعالي متطرف في جرأة ووضوح وكتوم لا يدرك ما في داخله أبدًا".

وبالتالي قد التزم بلغة التضاد في شعره واتخذها وسيلة لإبراز هذا التناقض فوضع على يده الداء والدواء، فالتناقض هو السمة الرئيسية في تركيبه خلقا وخُلقا.

"يملأ الأماكن ضجيجا وصخبا وسخرية وضحكا ومزاحا، صامت إلى حدّ الشرود، صخري شديد الصلابة... لكن من السهل إيلام قلبه، يكره لون الخمرة في القنينة، لكنه يُدمنها استشفاءً قلقٌ لا يحمل يقينا، تاريخ معتقداته حافلٌ بالعصيان، لكنه غير ملحد".

ولكنه استطاع أن يبقى متوازنا بين كل هذه المتناقضات فحتى شعره هو بديل عن الانتحار فهو يبحث عن جوهر الأشياء بعيدا عن كل الأقنعة والادعاءات حتى ولو كانت هذه الأشياء لا تروق الناس، فإنه يرى فيها ما لا يُرى، يرى فيها الحقيقة والأوجه الغائبة.

3/ مؤلفاته وإنجازاته:

- قصيدة كلمات سبارتكوس الأخيرة من ديوانه: البكاء بين يدي اليمامة الزرقاء كتبها عام 1962م.
- قصيدة الوصايا العشر من ديوان: أقوال جديدة في حرب الباسوس.
- ديوان مقتل ....
- ديوان تعليق على ما حدث.
- قصيدة: خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين.
- ديوانه الأخير: أوراق الغرفة (ثنائية متضادة كانت شاغله الأكبر الموت الحياة).

منهجه:

كان يعتمد منهج المفارقة والتورية وحسّ السخرية طوال حياته الشعرية فيسعى إلى التقاط تناقضات الواقع وإعادة صياغتها مثلما كان يسعى لاستحضار شخصيات الماضي التراثية ذات العزة والشموخ ومقارنتها بالواقع المحسوس المنافي لعظمتها تمامًا، معتمدًا على حسّ المتلقي في إدراك هذا التناقض للخروج بتصوّر خاص حول الواقع الراهن ورؤية لما فهمه ومجابهته.

وفاته: توفي يوم 21 ماي 1983 رحمه الله[1].

كما يمثل أمل دنقل مدرسة المجددين المعاصرين في الأدب العربي بما ساهم في مجال الشعر الحر، إذ سما بالكلمات المألوفة إلى مستوى الكلمات الرامزة ذات الدلالات المؤثرة فهو يسعى إلى شحن اللفظة بمدلولات شعورية جديدة مرتبطة بالأحداث المعاشرة، لذا نراه يوظف التاريخ الأدبي والتاريخ السياسي ويعطيهما أبعادًا جديدة.

وهو يعدّ من بين الشعراء الذين أسهموا عن طريق الرمز في محاولة إحياء الضمير العربي ليصحو من غفلة العيش على أنقاض الماضي.

سيميائية العنوان:

يعتبر العنوان مفتاحًا أساسيًا يتسلح به المحلل قصد استنطاق أغوار النص وتأويله، ذلك أنه بنية رحمّية تولد معظم دلالات النص فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولّد الفعلي لتشاكلات النص.

والعنوان: يعتبر بمثابة الرأس للجسد تختلف حالات وروده إما أن يكون طويلاً أو قصيرًا[2].

كما أن للعنوان أهمية كبيرة في تشكيل الخطاب الروائي خاصة أنه يشكّل الرسالة التي يسعى المؤلف الضمني لنقلها إلى القارئ ومن ثم فلابد أن تتوافر فيه شحنات دلالية مكثفة تجعله قادرًا على أن يتحمل الجينات الوراثية الكامنة في النص ومن ناحية أخرى يعدّ العنوان جسرًا مشتركا بين كل من المرسل والمستقبل، تعبّر من خلاله الدلالات التي تشي بمضمون السرد لذلك فإن العنوان لا يُفهم بمعزل عن النص.

كذلك فإن العنوان من جهة المرسل هو نتاج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل، أما المستقبل فإنه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأوّلاً وموظفًا خلفيته المعرفية في استنطاقه[3].

---

[1] المرجع السابق، ص: 16، 17.

[2] مذكرة لنيل شهادة ليسانس أدب عربي، سيميائية النخلة في رحاب المتولي للميداني بن صالح –دراسة تطبيقية–، ص: 62.

[3] عبد المنعم زكريا قاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، (ط1، 2009)، ص: 174.

1- مفهوم العنوان:

أ- من الناحية اللغوية:

جاء في قاموس محيط المحيط في مادة (ع ن و ن)

العَنون: الدابة المتقدمة في السير.

عنوان الكتاب وعِنوانه وعُنيانه وعِنيانه: سمته وديباجته، سميّ به لأنه يعنّ له من ناحيته وأصله: عنانّ كرّمان: وكل ما استدللت بشيء يظهرك على غيره وما يدلّك ظاهره على باطنه.

فعنوان له: يُقال الظاهر عنوان الباطن. وعنوان المكتوب في اصطلاح الكتّاب ما كتب على ظهره بعد طيّه من اسم الشخص الذي كُتب إليه ولقبه ومكان إقامته.

والعنوان في عرف البلغاء أن يأخذ المتكلم في غرض فيأتي لقصد تكميله أو تأكيده بأمثلة في ألفاظ تكون عنوانًا لأخبار متقدمة وقصص سالفة ومنه نوع عظيم جدًا وهو عنوان العلوم بأن يذكر في الكلام ألفاظ تكون مفاتيح العلوم ومداخل لها[1]، فمن الأوّل: ما ورد في سورة الأعراف قوله تعالى: "واتل عليهم نبأ الذي أتيناه آياتنا فانسلخ منها"[2] الآية (174-175)

فإنه عنوان قصة بلعام ومن الثاني: ما ورد في سورة الأنعام قوله تعالى: "وكذلك نُري إبراهيم ملكوت السماوات والأرض وليكون من الموقنين"[3]، الآية (74-75)، فإن فيها عنوان على علم الكلام وعلى الجدل وعلى علم الهيئة.

وعنوان الموضوع عند المنطقيين هو مفهوم الموضوع ويسمى وصف الموضوع ووصفا عنوانيا.

جاء في لسان العرب لابن منظور:

قال ابن بري: والعنوان: الأثر، قال سرّار بن المصرْب:

وحاجة دون أخرى قد نسخت بها

جعلتها للتي أخفيت عنوانا[4]

قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان رضي الله تعالى عنه:

ضحّوا بأشمط عنوان السجود له

[1] معلم بطرس البستاني، محيط المحيط: قاموس مطوّل للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، (1944م- 1979م)، ص: 630.
[2] القرآن الكريم، رواية حفص، منشورات الوكالة العامة للتوزيع، دمشق، (ط1، 1425هـ)، الأعراف، الآية (174-175).
[3] القرآن الكريم، رواية حفص، منشورات الوكالة العامة للتوزيع، دمشق، (ط1، 1425هـ)، الأنعام، الآية (74-75).
[4] ابن منظور، لسان العرب، ص: 450.

يقطع الليل تسبيحًا وسجودًا

والعُنوان بالضم هي اللغة الفصيحة وقال أبو داوود الرواسي:

لمن طلل كعنوان الكتاب

ببطن أواق أو قرن الذهاب؟

قال ابن بري ومثله لأبي الأسود الدؤلي:

نظرت إلى عنوانه فنبذته

كنبذك نعلاً أخلقت من نعالك

وقد يكسر فيقال: عِنوان وعِنيان[1]

ومن خلال هذين التعريفين اللغويين للعنوان: يتضح لنا أن العنوان: ما يظهر على الكتاب في إحدى نواحيه، فهو إذن ما يكون على رأس أو في بداية كل مكتوب.

كما نجده في القواميس الحديثة بأنه: جملة معبّرة في بداية كتاب أو مكتوب أو في أحد أجزاءها وهي التي تُعرف بالموضوع[2].

العنوان من الناحية الاصطلاحية:

إذا كان العنوان يحتل مركز الصدارة في أيّ إبداع أدبي أو فكري ولأنه أول من يقع عليه نظر القارئ ولتعدد ما يحمله من دلالات، بما حمّله الكاتب من شفرات، كل هذا جعله محل اهتمام الكتَّاب والنقَّاد على حدّ السواء.

ونظرا لأهمية العنوان فإن وضعه يخضع لاعتبارات عدة تشير كلها إلى حرية المؤلف في وضع عنوانه واختيار ما يراه مناسبًا، أدل على ما يكتب، لكن هذه الحرية مقيدة أساسا وبدرجة أولى بكفاءة العنوان على جذب القارئ وإغرائه بقراءة النص وهذا ما أدى بالمؤلفين إلى التروي في اختيار عناوين نصوصهم والاهتمام به موقعيا وتركيبيا وجماليا.

كما أن أندري مارتينيه الذي يرى أن العنوان يشكل مرتكزا دلاليا يجب ان ينبّه عليه فعل التلقي بوصفه أعلى سلطة واكتنازه بعلامات إحالة مقصدية حرّة إلى العالم وإلى النص وإلى المرسل، فالعنوان إذن يشكّل لحظة تأسيس وعي لدى القارئ[3].

---

[1] المرجع السابق، ص: 450.

[2] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح: للشاعر: عبد الله العشي، ص: 25.

[3] بسّام قطوس، سيميائية العنوان، مطبعة البهجة، عمان- الأردن، د.ط، 2002، ص: 57.

كما يعرفه فوزي عيسى بأنه: المفتاح الذهني إلى شفرة التشكيل أو الإثارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى المتلقي[1].

وإذا بحثنا له عن مفهوم في الآداب الأجنبية كالفرنسية مثلا: نجد أنه مشتق من الكلمة "تيتولوس" اللاتينية، كما نجد وروده في معجم لاروس يدل في أغلب الأحيان على محتوى الأثر بشكل حسي، مجرّد، مجازي.

ويمكن إجماع ما سبق ذكره: أن العنوان هو عبارة عن رسالة لغوية لهوية النص، يحدد مضمونه ويجذب إليه القارئ ويغريه به[2].

كما ينبغي الإشارة إلى أن العنوان له عدة وظائف: وهذا ما نجده عند جيرار جينات الذي حدّد له أربع وظائف وهي كالآتي:

1- **الوظيفة التعيينيّة:** تعطي للكتاب اسما يميزه بين الكتب وهي تقابل الوظيفة التمييزية التي تميّز الكتاب عن غيره من الكتب بفضل العنوان.

2- **الوظيفة الوصفية:** تتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعيه أو بهما معا أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضا.

3- **الوظيفة التضمينية:** أو ذات قيمة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية وتتعلق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به الكتاب.

4- **الوظيفة الإغرائية:** تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته.

إن هذه الوظائف باختلاف أنواعها وفروعها تتداخل فيما بينها فأحيانا تكون متكاملة وأحيانا تكون متداخلة وذلك راجع إلى طبيعة كل عنوان[3].

---

[1] فوزي عيسى، التجليات الشعرية: قراءة في الشعر المعاصر، دار المعارف الاسكندرية، القاهرة، 1997م، ص: 69.

[2] محمد الهادي المطوي: مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج 68، ع 01، سبتمبر 1999م، ص: 456، 457.

[3] عبد المنعم زكريا قاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، (ط1، 2009م)، ص: 277.

سيميائية العنوان

لو استنطقنا قصيدة أمل دنقل لفتحت لنا ذراعيها لاستقبال تقنيات مناهج معاصرة مركبة (الأسلوبية، البنيوية، السيميائية...)، فهذه القصيدة تعد من القصائد المستحدثة في الشعر الحرّ "الذي حافظ على بعض مكونات العروض الخليلي والذي بُني على تكرار تفعيلة واحدة"[1].

لذلك فأولى الخطوات التي يجب إتباعها في التحليل هي: قراءة العنوان باعتباره العتبة الأولى والمدخل الرئيسي لكل نص أدبي، فقد شبهه رولان بارت بـــ: اللوحة الإشهارية التي تكشف عن الأشياء دون فضحها مباشرة، فهو كنوز القمر، كما شبهه كذلك ببطاقة التعريف.

فالعنوان لا يمكن تجاهله أو إغفاله فقد يحمل في طياته وثناياه دلالات دالة مشبعة برؤيا العالم فهو علامة سيميائية ويمكننا تفكيكه كنص مستقل، أو كبنية مصغرة مكثفة بتمطيطها نحصل على البنيات التمفصلية للنص الرئيسي"[2].

فهو جزء رئيسي من البناء الكلي للقصيدة ويعطينا إضاءات لا غنى لها في الولوج إلى مغالق النص: "فالعنوانات توجه المعنى وتكشف بعض ملامح الغموض في العمل الشعري"[3]، ذلك لأن الأعمال الشعرية في معظمها يكتنفها الغموض، فنرى أنها شواطئ متعرجة لا يحدها بصر.

ومن هنا فهي مجال رحب لقراءات متعددة وهذه القراءات تنطلق عادة من مفتاح القصيدة بمساعدة عنوانها، وبما أن العنوان جزء من النص فهو ينعكس عليه كونه السجل الشكلي الذي يتمثل فيه القول.

وقد ورد عنوان قصيدتنا هذه تحت عنوان "لا تصالح" فالعنوان يتمتع بشيء من الإلغاز، اللهم إلا إذا ربطناه بإحالة، فيتواصل مع حلقات هذه الحكاية الشعرية فنقول أنه أمر ودعوة إلى عدم المصالحة.

ويبنى عنوان النص بطريقة يؤسس من خلالها رموزه الخاصة، فالشاعر من خلال الترميزات التي تتخلل هذه القصيدة لا يريد التنصل من الماضي بل يحاوره ولا يذوب فيه يأخذ منه ما يفي بحاجته فينقحه ويُخرج منه الحلقة التي تصل الحاضر بالماضي، تصل البداية بالأبد، ولعله يريد أن يؤسس شعرا أصيلا وهذا ما تبوح لنا به التميزات التي تتخلل الوصايا العشر من قصيدة "لا تصالح".

---

[1] مصطفى حركات، الشعر الحر أسسه وقواعده، دار الثقافة للنشر، ط1، 1418هـ/ 1998م، ص: 8.

[2] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري، في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، ص: 31.

[3] عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص: 134.

يبدو العنوان هذا بسيط المظهر مكثف الدلالة فكلمة "لا تصالح" تعني أن هناك مخاطب موجه إليه هذا الأمر فهذا العنوان معتم لا يبوح بشيء لأن الخبر ماثل في متن القصيدة، فإذا كان العنوان بمثابة الرأس للجسد فالنص يمثل الجسد برمته وبإمكاننا الاستعانة ببعض القرائن اللغوية الموجودة في متن القصيدة ذلك للاقتراب من مضمون للعنوان فهو يشكل إستراتيجية مضادة للقارئ ويحيط بنوع من الضبابية ويضعه في ثورة من التوترات الاجتماعية السياسية وكذا الفنية منها، مما يثير بداخله أسئلة حول الخلفيات المعرفية لصياغة العنوان.

ولو نظرنا إلى العنوان من ناحية النحو النصي مسند للنص والنص مسندا إليه فإننا سنرى أن الفعل "تصالح" المجزم يتعدى إلى مفعولين ويفهم من السياق الذي وردت فيه حتى إننا إذا أولنا قلنا: "لا تصالح عدوك".

فماذا يرمي الشاعر من خلال كلامه هذا وماذا يريد أن يقول؟ ومن هذا الذي لا يريد أن لا نصالحه؟ وبمجرد الإمعان أكثر يتبين أن الكلام هنا منسوب إلى ضمير المخاطب "أنت"، فمن يا ترى هذا الذي يستتر وراء هذا الضمير، والذي أصّر الشاعر أن يضمره ولا يظهر ولا يذكره صراحة؟ -مع العلم- أن هذه القصيدة تمخضت عن ظروف سياسية عاشتها الدول العربية، فهذه القصيدة كانت السبب الرئيسي في سجن أمل دنقل عقب كشفه عن العدو الذي عقد مع مصر اتفاقية السلام التي فتحت الباب لهذا الأخير ليدخل إلى الأراضي المصرية وفي نفس الوقت فتح باب الحرب على الدول العربية.

سيميائية المتن

ولكي نواصل مغامرة القراءة ورحلة الغموض في أغوار النص لنكشف غموضه علينا في التحليل البحث عن مستويات اللغة بـــ:

أ- المستوى المعجمي:

من خلال هذا المستوى تصادف القارئ لهذه القصيدة جملة من المفردات الصعبة التي سرعانما تزول ويتبدد غموضها بالبحث عن أصل كل كلمة فنجد مثلا: كلمة يكبت والتي تدل على قوة الكتمان وأن شيء دفين في أعماق النفس لا يريد التصريح بها، الطمأنينة توحي بالراحة والشعور بالارتياح، الدهاء: توحي في نص القصيدة بذكاء العدو ومهارته في التعامل مع الآخر، مضارب: مكان وموقع الضرب، تتسربل: توحي بظلم وأن الذات ألبست هذا الشيء قهرا وظلما، تتوخّ: معناه تتحاشى المواجهة.

وكل هذه الألفاظ استوحاها الشاعر من البيئة التي يعيش فيها متخذا التاريخ مرجعا له، فما يتميز به العدو من ذكاء وحيلة جعلت الأنا تستوقف نفسها وتدعو الآخر إلى عدم المصالحة.

فكل هذه المفردات تصب وادي التحذير والتحريض والانتباه، فالأمور السياسية لا تعرف اللعب لذلك قدم الأنا كلامه مبطن في شكل قصيدة لعل الآخر يفهم ماذا يريد أن يقول وهذه الدعوة إن كانت تدل على شيء فإنما تدل على مدى وعي الأنا بخبايا العدو.

ولقد ضمت هذه القصيدة العديد من المعاجم منها:

المعجم التاريخي: التاريخ هو ماضي الأمة الحافل بالمآثر والبطولات فهو أرشيف وسجل فيه يحفظ التراث العتيق للأمة.

ولقد وردت بعض الألفاظ الدالة على التاريخ منها كلمة القبيلة، فارس، ملك، أمير، الحكم، سيوفهم العربية، تاج الإمارة، المليك، سهما، الثأر، العمامة. فكل هذه الألفاظ لا تستعمل في وقتنا الحالي ولكن بمجرد ذكرها نلاحظ ارتباط بالماضي.

ولقد استلهمت الأنا قصيدتها "لا تصالح" من الواقع التاريخي الزاخر بالتراث، فهي أخذت قصة تاريخية وأسقطتها على الواقع المصري، والعربي في علاقته باليهود الذين أصبحوا أبناء عم وخال.

كما تحيلنا الفاتحة النصية إلى ماضي كليب وأخيه الزير سالم، كان هذا في عصر الجاهلية، لكن مقتل كليب غدرا جعلته يوصي أخاه بـــ "لا تصالح"، وهذا الطلب معقول قديما وحديثا؛ لأن اليهود –مذ كانوا– بذرة شر تنمو ولا تخبو، وقد ذهبت الأنا إلى الصميم فالمصالحة التي تأتي على حساب الشرف لا تقبل بأي حال من الأحوال خاصة إذا كان الإنسان صاحب ضمير ومبادئ إنسانية هدفها سامٍ.

وكذلك من الأسماء التي حفظها التاريخ نجد في القصيدة اسم الجليلة حيث يقول الشاعر:

لا تصالح
ولو ناشدتك القبيلة
باسم حزن الجليلة[1].

والجليلة ابنة عم كليب والزير سالم، فحرب البسوس قامت لأجلها، كما نجد اسم آخر إلى جانب هذا الاسم وهو: اليمامة، حيث يقول الشاعر:

[1] http://www.7ail.net/vb/thread 4298.html.

أن بنت أخيك اليمامة

زهرة تتسربل[1].

فاليمامة هي ابنة أخت الزير سالم، كما أن هذا الديوان الذي أخذت منه هذه القصيدة "لا تصالح" هو زرقاء اليمامة.

ومن المؤكد أن التاريخ يؤرخ لجماعة ما لذلك لا نستطيع أن نفصل المجتمع عن التاريخ، فالأنا هنا لجأت إلى التاريخ ليكون معجمه وهذا التاريخ مستوحى من العهد الجاهلي.

أما بالنسبة للمعجم الطبيعي فدلت عليه كلا من الكلمات: الجواد، النسيم، التراب، النجوم، الطيور، الرمال، صوت الحصان، الكروم، البساتين، برعما، الحديقة، المطر، طائر، الأرض، الصحراء...، وكل هذه الألفاظ أتت خادمة للمعجم التاريخي، فهي تنبع من النهر (المعجم الطبيعي) لتصب في البحر (المعجم التاريخي).

وبمجرد الالتفاتة ننتبه إلى وجود معجم آخر وهو:

المعجم السياسي: الذي دل على الحرب والثأر والموت والمشاحنة، وهذا كله في إطار التاريخ ومن بين هذه الألفاظ الدالة على الحر سيفك: الذي يستخدم في وقت الحرب، وكذلك لفظة كلا من: دمي، الدهاء، القتيل، الحرب، أثكلتك، تحقن الدم، السيف، الغدر، الثأر، الجثة، الشروخ، سيوفهم، طائر الموت، مراوغة.

وكل هذه الألفاظ في معجم السياسة والحرب والثأر، فمسألة الحرب والثأر مسألة قديمة بين العرب واليهود، فهذه الدعوة إلى عدم المصالحة دعوة صريحة نابعة من قلب شاعر (أمل دنقل) حريص ومحب لوطنه ومخلص لعروبته، خائف على مصالح شعبه.

المعجم الديني: الألفاظ الدالة عليه نادرة جدا إلا أن الشاعر أورد قليل منها، في قوله: فرأيت ابن عمي الزيتم وهنا إحالة إلى التناص مع القرآن، فالتناص هو: "قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد يحيلنا إلى خطابات متعددة..."[2].

كذلك في قوله: (أنت فارس هذا الزمان الوحيد، وسواك... المسوخ) فهنا إحالة أيضا إلى أن فارس الزمان هو عيسى عليه السلام الذي يأتي في آخر الزمان ليخلص البشرية من ظلم الدجال.

---

[1] نفس الموقع.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص: 121.

أما كلمة المسوخ فتوحي لنا بأصحاب السبت الذين مسخهم الله سبحانه وتعالى قردةً.

ب- المستوى الصرفي:

أتت القصيدة خاضعة لنظام الشطر، ونلاحظ في بداية كل وصية من الوصايا العشر ورود حرف "لا" الذي يحمل دلالة الرفض والنهي والاستعلاء، كما يحمل أيضا دلالة التنبيه والتحذير من خطر محدق، وفي بعض الأحيان تحمل دلالة الصراخ والاستغاثة، فنرى الأنا تستجمع قواها بداية كل مقطع أو وصية من هذه القصيدة لتذكر الآخر وتنبهه كي يعدل عن قراره، فأتت دلالة "لا تصالح" حالة لأمر التحذير مع استرجاع الماضي وتذكره.

كما تكررت ألف المدّ أكثر من مرة في أمكما، بيتكما، صوتنا، حسكما،... الدالة على المثنى والشراكة والوحدة والتواشج والأخوة، وهذا ما دلّت عليه القصيدة من خلال تذكير الآخر بالعلاقة التي تربطه بأخيه العربي وأن لا يمتثل لدعوة الآخر في المصالحة.

وتمنح الفونيمات خلال تشكلها الدال المركب منها خصائص صوتية وصرفية، تمكنه من اكتساب تداولا خاصا في الوسط الاجتماعي ومن ثمة بعدا دلاليا، تنضاف إليه دلالة ينتجها التداول الفردي للدال ليكتسب في الأخير قيمة اجتماعية يحددها المجتمع بما أنه سلطة تتحكم في التداول الفردي للغة مع احتفاظ الدال بإمكانية تجاوز التداول الدارج له، و"في إطار الإمكانات اللغوية الموجودة في هذه الظروف الذاتية والمقامية يختار المتكلم —عن وعي أو عن غير وعي- العناصر التي تناسب هدفه"[1].

من هنا تميزت العلامة بقدر التكيف مع الوضعيات التي يفترضها السياق الموظفة فيه، حيث تتنوع مَدَالِيْلها.

يعتمد الشاعر لغة يومية متداولة تظهر في كلام طرفي التداول أنا المتكلم وأنت المخاطب، ففي المقطع الأول حملت دلالة المخاطب أنت أما بالنسبة للكلمات الدالة على المتكلم منها: (أعقر، أحوم، أمد، أتسلل، أكن).

[1] فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق، ط1، 2003، ص: 157.

ولقد وردت ضمائر منها المستترة ومنها الظاهرة، فمن المستترة أولا التي أضمرت في "لا تصالح" وهو ضمير المخاطب "أنت" وهو الذي وجه إليه الكلام، وكذلك في الضمير المتصل "عينيك" "بينك"... فالكاف هنا ضمير يعود على المخاطب وكذلك في "أتنسى" ضمير تقديره "أنت" وهو مستتر.

وكل هذه الضمائر تعود على الآخر الذي أراد الشاعر أن يضمره ولا يظهره وهذه ميزة من ميزات الشعر المعاصر، بالإضافة إلى الضمائر التي تعود على الجمع والذي يقصد به هنا العدو في كلمة "جئناك" فالضمير المستتر هو "نحن" كما ورد هذا الضمير ظاهرا مصرحا به في جملة "ها نحن أبناء عم".

كما وردت صيغ المبالغة في كلمتي: "الطفولة، الرجولة" فالأولى أرادت الأنا أن تُذكِّر الآخر وذلك بالعودة إلى الماضي بأجمل اللحظات، لحظات الطفولة، لحظات البراءة والصدق.

أما الثانية فأرادت الأنا أن تحسس الآخر بأنه رجل وعليه أن يعي بخطورة ما سيقدم عليه، فمثل هذا التشكيل اللغوي الحامل لقيم اجتماعية في ظاهرها سياسية مسكوت عنها وهذا في الوصية والسابعة والثامنة حيث يزيح الكلام الموالي للآخر ويمحوه لحساب كلام يعمل على تغيير الواقع الاجتماعي والسياسي، ذلك أن الدراسة هنا: "تتضمن في الإخراج الإبداعي للنص الشعري احتمالات الدخول في الأبعاد الدلالية التي يحتملها، أي احتمالات الاعتناء بالمستوى التأويلي الذي يحيل إلى مراجعة اجتماعية تاريخية أو نفسية، ذاتية للنص وجماليته"[1].

وفي هذا تتنوع تقنيات هذا التشكيل، من مفردات مألوفة، تقترب من الكلام اليومي

وحين نكون أمام نص مؤلف من مفردات في اللغة اليومية فإن الخطاب يتولد في الواقع الاجتماعي والسياسي بأبعاده المختلفة لذا قد "يعامل على أنه علامة متكاملة وقد يعامل على أنه مجموعة متوالية من العلامات ولا يتجزأ في الحالة الأولى إلى علامات منفصلة بل يتجزأ إلى خواص وملامح متغيرة"[2]، مما يجعل النص يتضمن مستويات لغوية تصنع حواريته.

[1] سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1999، ص: 18.
[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص: 109.

والمعروف عن الخطاب أنه يفترض مستمعا حيث يقول بنفنست: "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[1]، وتجلى الخطاب هنا في النهي "لا تصالح"، كما تجلى في صيغة وجملة الأسئلة الواردة خلال القصيدة.

كما يلاحظ في هذه القصيدة أن الفعل الماضي خاصة في الوصية السابعة ارتفعت نسبته كثيرا لأن هذا الفعل يناسب عملية الحكي أو السرد، ومن الأفعال الماضية التي تواجدت: (حذرتك، رمى، صافحني، سار، اختبأ، ذكريات، ....، اهتز) وكلها تحمل دلالة الحدث على الزمن الماضي المرتبط بالحاضر، فهذا العدو معروف بخيانته منذ القديم، لذلك تعود الأنا إلى الماضي لتحذر الآخر عله يفطن وينتبه لخطورة ما سيقوم به.

فهذه الإشارات الزمنية في النص غلبة الحاضر عليها، يتوزع على مقاطع القصيدة، ويتخلل الحاضر إشارات دالة على المستقبل، تمثلها أفعال دخل عليها حرف (س) تخص العدو مثل: سيقولون، أما بالنسبة لاستشراف الأنا بقدوم الآخر الذي سينقض ويرد الحق في كلمة: وغدا، فتحمل الأنا طموح تغيير الحاضر المؤلم.

هذا بالإضافة إلى الصيغ والتعبيرات التي أتت مركبة والتي تدل على الزمن الماضي (لم احتملت، رأيت، انفثأ، تحاملت، لم يصح، كان يمشي، لم أكن...)، كما ورد الأمر (قل، اغرس، ارو، التي تكررت مرتين).

ترسخ الانغلاق الذي شكلته الإشارات الزمنية (الماضي، الحاضر، الأمر) وتؤكده الإشارات الواقعة في المطلق وهي اسم الفاعل والمفعول، حيث تجعلها صيغها منفتحة على الماضي والحاضر معا تمكن الزمنيين من تقمصها والاتصاف بها، فتترسخ الصورة الحاضرة، خاصة وأن أغلب هذه الصيغ تعود على العدو، وهم أنفسهم القائمين بالفعل الحاضر والماضي، وحتى الأمر في المستوى التأويلي للفعل، باعتباره منجز إشارة الماضي والحاضر "لأن اللغة الشاعرة بأصواتها ومفرداتها وتراكيبها ملتبسة ذات نزعة تحكمية، وإذا كان الأمر كذلك فإنها تحتاج إلى تأويل حتى لا تضلل القارئ ولا تمرد عليه ولا تقلب له الحقائق"[2].

ومن هنا يمكن القول أن الإشارات في تفاعلها شكلت حلقة زمنية مغلقة مستديمة.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص: 19.
[2] محمد مفتاح، رؤيا التماثل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005، ص: 280.

ج- المستوى التركيبي (النحوي):

غلب على هذه القصيدة الجمل الفعلية الدالة على الحركة والانفعال والتغيير وكأن الأنا تريد أن تغير وتؤثر في الآخر للعدول عن القرار الذي سيتخذه بشأن المصالحة مع العدو، فهي تريد من الآخر وتنتظر منه استجابة.

فالأنا في موقف رفض لهذه المصالحة وتنتظر الرد من الآخر، فهي في حالة خطاب وهذا الأخير يفترض وجود سامع (الآخر)، ولابد أن تكون هناك استجابة سواء بالسلب (قبول المصالحة مع العدو) أو الإيجاب (رفض هذه المصالحة).

أما بالنسبة للأساليب فقد وردت الخبرية التي هيمنت على القصيدة، والتي وافقت الغرض الذي استدعى القصيدة في مثل هذه الظروف السياسية، والغرض من هذا الأسلوب هو الإخبار والتقرير والنصح والإرشاد.

أما بالنسبة للأسلوب الإنشائي فقد ورد منه الاستفهام والنهي والأمر والنداء والتعجب، ومنها: "لا تصالح" التي غرضها النهي وعدم القيام بالفعل وهو "المصالحة" وكذلك الاستفهام في "هل ترى"، كما تلجأ الأنا إلى صيغة السؤال تلك التي استخدمتها أكثر من مرة في القصيدة ومنها:

"أقلب الغريب كقلب أخيك؟ !
أعيناه عينا أخيك؟ !
وهل تتساوى يدٌ.. سيفها كان لك
بيدٍ سيفها أثْكَلك؟".[1]

إن ثلاثة أسئلة من الأسئلة الأربعة التي تفيد الاستنكار، حيث أنها بدأت بالهمزة وصيغة سؤال، وأيضا يحس بأن مثل هذه الأسئلة السابقة تُلقي بظلال من التوبيخ فضلا عن الاستنكار.

إن السؤال هنا يحمل في طياته إجابته عن طريق التركيز على الفعل الماضي كنوع من أنواع التأثير، وإذا كانت الأنا في وصيتها الأولى استخدمت ذكريات الطفولة، فإنها في وصيتها الثانية استخدمت الصيغة المستقبلية عن طريق تكرار "سيقولون" مرتين:

سيقولون:
جئناك كي تحقن الدم..

[1] http://www.7ail.net/vb/thread 4298.html.

جئناك. كن —يا أمير– الحكم

سيقولون:

ها نحن أبناء عم[1].

لقد ورد هنا التكرار من خلال الفعلين "سيقولون"، "جئناك" التي تكررت مرتين فمن المعروف أن التكرار دليله التأكيد على الشيء فـــ (كي تحقن الدم... كن —يا أمير– الحكم) هاتين العبارتين بلغت الهدف ذاته، فالأساليب التي يلجأ العدو إليها بالحيلة واللين لوصول مبتغاه أرادت الأنا أن تقول للآخر إنها أعلم منه بالعدو وخباياه وطواياه النفسية وبطرائقه في التعامل، وهذا النوع من التأثير ما هو إلا أساليب وحيل مكشوفة ومعروفة ومفهومة.

وكذلك يبرز فعلا، أمران جديدان غير لا تصالح وهما في قوله: "قل لهم"، "اغرس" ويقول: قل لهم:

إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرس السيفَ في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم[2].

وبقدر ما تفيد أفعال الأمر النصح والإرشاد بقدر ما تدلنا على أن الأنا كانت أكثر حكمة وأكثر إدراكا وأكثر فهما لما يجرى من حولنا وما يتعلق بمصيرنا إنها تقدم نصحها وإرشادها للآخر الذي يوجه إليه الأمر منذ مطلع القصيدة، والذي يوجه خلال القصيدة ككل إليه الفعل المسبوق بـــ "لا" وهو "لا تصالح" وتعود من جديد لتستخدم أسلوب النصح في قولها:

لا تصالح..

ولو حرمتك الرقاد

صرخاتُ الندامة[3].

ولأول مرة تستخدم الأنا فعل الأمر (تذكر) صراحة في القصيدة والمعطوفة على الفعل (لا تصالح) وهنا نلاحظ أنها ما زالت في شك من أمر الآخر.

تستخدم (إن) التي تفيد عدم التأكيد من وقع هذا الأمر، كما نجدها تستخدم التساؤل مرة أخرى في قولها:

---

[1] نفس الموقع.

[2] نفس الموقع.

[3] نفس الموقع.

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنَّس؟
كيف تنظر في عيني امرأة..
أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟
كيف تصبح فارسها في الغرام؟
كيف ترجو غدًا.. لوليد ينام
كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلٍ لغلام
وهو يكبر –بين يديك- بقلب مُنكَّس؟[1].

وهذه الترسانة المحملة بجملة من الأسئلة كلها دلت على التساؤل الذي ينتظر ردا، فهي هنا تلوم الآخر.

كما نجدها أنها تستخدم النهي في "لا تقسم"، والأمر في "ارو" (تكررت ثلاثة مرات) خلافا للنهي في: "لا تصالح" الذي تكرر ثلاث مرات أيضا، أي أنها استخدمت صيغة الأمر سبع مرات في هذه الوصية.

وربما يكون هذا الجزء هو أكثر الأجزاء استخداما لصيغة التساؤل وفعل الأمر معا، إن التساؤلات السابقة التي تفيد هنا الاستنكار والتعجب تفيد أيضا معرفة الأنا لخصوصية الشخصية التي تخاطبها بل معرفة الخصائص النفسية.

ويلاحظ على هذه التساؤلات أن الأنا تستخدم الصيغة التي تبدأ بـــ "كيف" التي تفيد التعجب، ولكن طَرْحُهَا خمس (5) مرات على هذا النحو يدل على أن الأنا تريد الوصول إلى الكيفية التي يفكر بها هذا الآخر الذي يخاطبه نظريا أو يوجه إليه التساؤلات، إنها تريد أن تتخطى الطريقة التي يفكر بها الآخر نظريا إلى الطريقة العلمية عن طريق تكرار هذه الأفعال فإنه بطريقة غير مباشرة تقول لنا، إنها عرفت أو تعرف خصائص شخصيته.

وكذلك نجد الأسلوب الخبري فالأنا ها هنا تستحضر صورا مختلفة للواقع العربي بين الغدر والهزائم، وبين الأمل الذي سيكون وهنا تستشرف بخطوات نحو المستقبل والتي تؤكد أنه سيأتي اليوم الذي يولد فيه البطل المنتظر الذي يرجع الحق إذ يقول:

وغدا
سوف يولد من يلبس الدرع كاملةً
يوقد النار شاملةً
يطلب الثأرَ

[1] نفس الموقع.

يستولد الحقَّ

من أضْلُع المستحيل.

ومن الأساليب الخبرية التي أفادت الحكمة ما يلي:

إنه الثأرُ

تبهتُ شعلته في الضلوع..

إذا ما توالت عليها الفصول.

وتأتى الحكمة من بيئة القصيدة كلها، ويلاحظ أيضا صيغ التساؤل التي تكررت، وفي الوصايا السابقة تنعدم في الوصية السادسة، وأن فعل الأمر الذي تعودنا أن نراه في الوصايا السابقة ينخفض عدده ليصبح فعلا واحدا وهو "خذ"، وفي قوله: فخذ –الآن– ما تستطيع.

وتلجأ الأنا إلى أسلوب النصيحة وفي الوصية السابعة مستخدمة الفعل "لا تصالح" مرة واحدة، وهو أسلوب خبري تضمن النصيحة وذلك في قولها لا تصالح ولو حذرتك النجوم.

وهنا استخدمت صورة من صور حياة الأقدمين في قراءاتهم للنجوم واستشاراتهم للكهان، وهنا تذكرنا بما وقع للمعتصم حين حذره المنجمون من فتح عمورية، وعلى الخليفة أن ينتظر فصل الخريف زمن ووقت جني التين والعنب، والحقيقة التاريخية المضيئة أن الشاعر لم يسمع الكهان والمنجمين بل قام بغزو المدينة وحقق نصرا مبينا.

كما تعود من جديد في الوصية الثامنة للأسلوب الخبري الذي يتضمن النصح "فما الصلح إلا معاهدة بعد ندين" فهي تنصح الآخر بأن لا يقبل الصلح حتى تستقيم الأشياء وتستقر ويعود كل شيء إلى وضعه الطبيعي ذلك أن كل شيء قد تحطم في لحظة عابرة ونزوة فاجرة وكما نجد أيضا في الوصية التاسعة الخبر الذي غرضه التحذير في القول:

هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد

وامتطاء العبيد

ونرى الأنا تبدأ في هذه الوصية العزف على أسلوب الترغيب وذلك في الخبر وأسلوب المدح وذلك في الأمر حيث تقول:

لا تصالح

أنت فارسُ هذا الزمان الوحيد

وسواك.. المسوخ !

ولأول مرة في هذه القصيدة تستخدم هذا الأسلوب في الإقناع والتأثير، وربما تكون قد لجأت إليه لإحساسها بأنها استنفذت وسائلها من: النصح والإرشاد والأمر، والاستعطاف والرجاء، والتوسل، لذا فإنها تلجأ أخيرا إلى أسلوب المدح لربما تستطيع الوصول إلى منطقة نفسية لم تتطرقها من قبل عن طريق المدح والثناء على غرار ما كان يفعل شعراؤنا المستقبليون.

د- المستوى الصوتي (الإيقاعي):

بعد الدراسات التي قدمها الشكلانيون الروس عن الشعر أصبح التشكيل الإيقاعي للنص الشعري مشكلا من الإيقاعي الخارجي وبنائه الداخلي، وصار عنصرا أساسيا في إنتاج الدلالة النصية.

فالإيقاع "يعد عنصرا من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي، لكنه في الحقيقة ليس عنصرا منفصلا عن العناصر الأخرى بل هو متغلغل في مكونات البيت الشعري جميعا"[1].

كما يساهم بفاعلية في عملية بناء الوجود اللغوي للنص ونسيجه الدلالي وبذلك اكتسب مشروعية دراسته، و"في الواقع، إن الحديث عن الإيقاع وعن السرعة الإيقاعية يعني الإشارة إلى تطبيقات أو نمذجات تمنح معنى لإدراك مستوى التعبير"[2].

يتم استجلاء الإيقاع بقراءة الارتباط الوظيفي بين الإيقاع كبنية، والدلالة بما أنها علاقة داخل هذه البنية ودورها في توجيه البناء الإيقاعي.

وكما تبين يتخذ النص اتجاها واحدا، يشكل مساره محوران أساسيان لكل منهما علله، يعيشان صراعا غير متكافئ، هو الذي ينظم إيقاع القصيدة، تؤسسه الأصوات الإيقاعية لتفعيلة بحر المتدارك الخماسية "فاعلن"، وبفعل الصراع الحاصل بين محوري النص في المستوى الدلالي من جهة وانتهاك قانون التفعيلة بسبب ما يدخلها من علل وزحافات ومنها المخبون "فَعِلُن"، يعيش الإيقاع توترا، تكشفه من خلال التقنيات اللغوية وغير اللغوية، التي انتظمت بنيته، ثم توليف العلامة بينه وبين البنية النصية.

ويبدو العمل الشعري مبنيا على إظهار نص شخصي خاص بالأنا وهي في حالة خطاب للآخر، وتتجلى حال الأنا المنتجة للفعل الشعري، اندماجا يمثل في التشكيل النصي للقصيدة هذه التي تحكمها القافية، تقوم بوظيفة الوقفة، دون أن تمنع الدلالة أو الإيقاع من الانسياب.

لذا لا يمكن الحديث عن تنوع في تشكيل فضاء النص، إلا ما خص طول الأسطر أو قصرها، ودليل بحر للتدارك الذي لجأت إليه الذات هو أنها تحرص على الآخر وتريد له أن يتدارك أمره قبل فوات الأوان.

---

[1] ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، ط 2006، ص: 12.

[2] جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة علي أسعد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2003، ص: 36.

يتضافر الإيقاع الخارجي الذي مثلته تفعيلة "فاعلن" للبحر المتدارك مع الإيقاع الداخلي الذي شكلته أكثر أصوات المد في بناء الإيقاع العام للنص، خاصة صوت (الألف) الذي انفرد بالقصيدة، تكرر حوالي 187 مرة، كان صوتا داخليا يتواتر في حشو الأسطر، وصوتا خارجيا بما أحد عناصر القافية.

لذا كان الربط بين الإيقاعين بامتياز، إلى جانب تنوع الروي، فالذات حاولت أن تقيم هذا في بعض سطور هذه الوصية ونجحت في البناء الخارجي، بالإضافة إلى تنويعه الداخلي لهذا النوع من الموسيقى مثل:

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى:..

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسُّكما –فجأةً– بالرجولةِ،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقُهُ،

الصمتُ –مبتسمين– لتأنيب أمكما..

وكأنكما

ما تزالان طفلين !

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:

في الوصية الثانية تعزف على نوعين من القافية؛ الأولى رويها الميم الساكنة (يدم، الحكم، عم، العدم) والثانية رويها الكاف الساكنة في (لك، أثكلك، فيمن هلك، كنت لك، ملك)، أما في الوصية الثالثة تلجأ الذات إلى استخدام نوعين من القافية، النوع الأول الدال الساكنة في (الرقاد، السواد، الحداد، الجواد، الرماد).

أما في الوصية الرابعة تعود أسئلة الاستنكار والتي تؤكدها الذات في:

كيف تخطو على جثة ابن أبيكَ..؟

وكيف تصير المليكَ..

على أوجهِ البهجة المستعارة؟

ولقد تنوعت القافية في هذه الوصايا العشر وذلك لتنوع الأساليب التي تلجأ إليها الأنا في إقناع الآخر، وانتشرت أكثر في الوصية الرابعة أين يحضر الخطاب بقوة.

ولقد لعبت الإيقاعات دورها في هذه القصيدة حيث وجدناها في الحركات والصوامت والمقاطع، وكلها أضفى جرسا موسيقيا أدى إلى تأكيد الدلالة.

أما بالنسبة للصور الشعرية التي من الممكن أن يقال عنها أنها لعبت دورها والتي تعد "ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي؛ فهي تمثل جوهر الشعر وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه"[1]، وتمثلت هذه الصورة في:

اغرس السيفَ في جبهة الصحراء
إلى أن يجيب العدم

وهي من الصور الشعرية التي من الممكن أن يقال عنها إنها مستحيلة لأن العدم من المستحيل أن يجيب وهنا يظل السيف مغروسا في جبهة الصحراء استعدادا للنزال والحرب التي ستظل إلى أن يجيب العدم.

ولقد انزاحت الذات في استخدام الخطاب والانزياح معروف في علم الأسلوب بأنه: "خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إلى المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص"[2].

وتلجأ الأنا أو الذات مرة أخرى إلى مثل هذه الصور الشعرية المستحيلة في الوصية الخامسة:

وارْو قلبك بالدم..
وارو التراب المقدَّس..
وارو أسلافَكَ الراقدين..
إلى أن تردَّ عليك العظام !

وتكمن الاستحالة في هذه الصورة في السطر الأخير، وكما أن من المستحيل أن يجيب العدم في إرواء قلبه بالدم وعكوفًا على الوصية الثانية فإننا نؤكد أيضا على استحالة أن ترد العظام.

ومن هنا يظل الآخر عاكفا على إرواء التراب المقدس من هذا الدم، وعاكفا على إرواء الأسلاف الراقدين إلى أن ترد عليه العظام أي: إلى أن تحدث معجزة وترد العظام، أو إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

وبذلك يتنوع التشكل التفعيلي، ومن ثمة الإيقاع الداخلي وأيضا الصور الشعرية، ضمن حركة السياق العام لبحر المتدارك.

ويشير هذا التنوع إلى تراتب الإيقاع النصي، فالصورة الإيقاعية المجردة (البحر) تشكل تأسيسا لإيقاع القصيدة المبنية أيضا في تراتيبه، حيث تبدأ بحاضنة صوتية هي حرف المد الألف، تنتج داخل تشكيل لغوي متضمنا الإشارة إلى الدلالة الكلية للنص.

---

[1] علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003، ص: 17.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 1427هـ/ 2007م، ص: 180.

ويبلو أخيرا الإيقاع الخليلي لبحر المتدارك يحتضن القصيدة، وهو كما بدا فعل مقصود.

هـــ- المستوى الدلالي:

من خلال المستويات السابقة نلحظ أن القصيدة بنية تتألف من مجموعة من الأنظمة (المستويات) تترابط فيما بينها لتلخص لنا حديث الشاعر، وقد بلغ به الأمر من التجارب والهموم ما إن يعرف العدو على حقيقته، فقام صارخا ومعلنا على عدم المصالحة من خلال: "لا تصالح" التي حملت صيغة الحاضر والاستمرارية والديمومة، لأن الفعل يشير بالنهي والأمر، فالفاتحة النصية التي بدأها الشاعر تحيلنا إلى الزمن الماضي، زمن كليب وأخيه الزير سالم، وحملت الوصية الأولى التي أتى بها الشاعر صورة منطقية يقبلها كل إنسان عاقل فهذه الصورة عبارة عن معادلة رياضية طرفها الأول:

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

وطرفها الثاني: هل ترى؟

وهو لا يذكر لنا النتيجة المترتبة على هذه المعادلة أو إجابة هذا السؤال، ولكننا نعرفها من خلال خبرتنا بالحياة، ومن خلال تعاملنا مع البشر والأحياء ومن خلال ملاحظاتنا لما حولنا تلك النتيجة التي ستكون بالنفي لأن الجوهرة التي ستثبت مكان العين لن تعطينا الرؤية على الإطلاق رغم قيمتها المادية قطعا إنه بهذه المعادلة التي ترك لنا مهمة استخراج نتيجتها، يضع الطرف الآخر الذي يقول له "لا تصالح" أمام حالة منطقية عقلانية تبرز في لغة الشاعر قيم عالية مشحونة بالعروبة تتخذ من ملفوظها الشعري وبيانها السياسي تذكر وتحذير، وتصرخ وتستدعي كل شيء، تستجمع كل قواها كي تقنع صاحب القرار:

لا تصالح على الدم.. حتى بدم !
لا تصالح ! ولو قيل رأس برأسٍ
أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟
أقلب الغريب كقلب أخيك؟ ! [1]

---

[1] عبد الرحمان العكيمي، الاستشراف في النص، ص: 110.

وهنا مفارقة مفادها التأكيد حيث وردت عدة مقارنات على لسان الشاعر موجهة للآخر ويؤكد له بأن الأخ ليس كالغريب، فالأخ هو العربي والغريب هو العدو الذي قدِم من أجل استلاب الأرض، ولن يتساوى بأي حال من الأحوال.

ولا يكون اهتمام الشاعر بالاستشراف لهذا الحدث السياسي على حساب القيمة الجمالية المخبوءة داخل النص لكنها لغة توازن الفنية فهو شاعر رؤيوي.

سيقولون:

جئناك كي تحقن الدم..

جئناك. كن –يا أمير– الحكم

فهذه السين التي حملت دلالة مستقبلية هي المنفذ الذي من خلالها استشرف الشاعر الحدث السياسي، ففي كل مقطع يزداد التحذير ونبرة الصراخ لتصبح الاتفاقية هزيمة أخرى:

لا تصالح

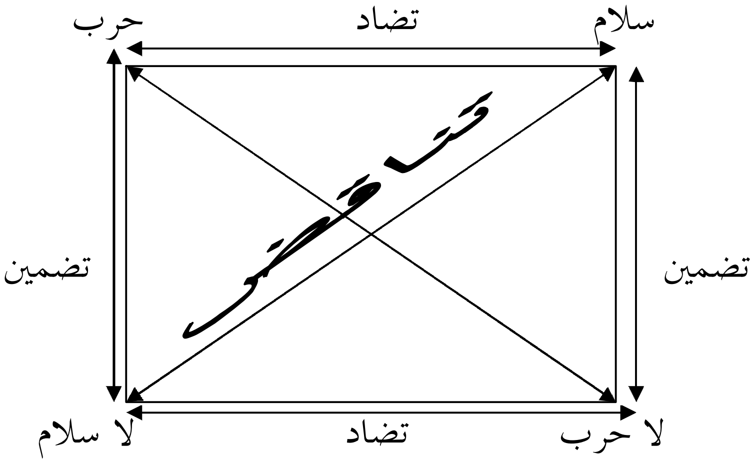
ولو توَّجوك بتاج الإمارة

كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدم

ويلح (الأنا) الشاعر على رفض المصالحة بأي شكل من الأشكال كان، ولقد قدم خطة إستراتيجية سياسية للتعامل مع الآخر المثقل بالخطر، فهذه القصيدة ما هي إلا وثيقة سياسية تحمي حقوق أصحاب الأرض، إنها الرؤيا التي تنطلق من حكمة المثقف الرائي، فالحكمة تأتي بوصفها أداة حادة في يد الشاعر لتدخل في لعبة الرؤيا الاستشرافية، فالحكمة باب يتسلل إلى الاستشراف فتأتي لغة الاستشراف عند أمل دنقل محذرة وتنتهي بشدة فهو من خلال عدم المصالحة هذه يريد السلام لشعبه ووطنه عكس الآخر الذي يرى مصلحته ولا يرى الحرب والخراب الذي سينجر عقب عقده المصالحة فتبرز ثنائية ضدية (السلام، الحرب) وتقابلها (لا سلام، لا حرب) وهي كالآتي[1]:

[1] المرجع السابق، ص: 111.



وتمضي القصيدة في تقديم أدلة وبراهين كثيرة يقول:

لا تصالحْ
فما الصلح إلا معاهدةٌ بين ندَّينْ..
(في شرف القلب)
لا تُنتقَصْ
والذي اغتالني مَحضُ لصْ
سرق الأرض

وهنا يميط الشاعر اللثام عن العدو الإسرائيلي الذي سرق الأرض ويطالب الشاعر بعدم الارتماء والذوبان والتسليم للآخر (العدو) الذي يهدد بمستقبل شعبه وأبناء جيله في فترة مهمة من عمر الصراع العربي مع الآخر يطالب بعدم المصالحة إلا بشروط تحفظ حقوقه المشروعة وتحقق التطلعات لا أن تحقق الهزيمة باسم المصالحة.

ويعمد الشاعر في وصيته الأخيرة إلى التكرار المتعمد ويصبح التكرار هنا علامة سيميائية تدخل ضمن بناء القصيدة ككل وقد يرتبط بالموسيقى الخارجية لتلك القصيدة.

فالتكرار هنا خاصية لغوية ترتبط بالعواطف القوية المشحونة عند أمل دنقل فهو يشير إلى القلق النفسي...، نجد ذلك في اللازمة "لا تصالح" التي تعد الكلمة المفتاحية تبنى عليها القصيدة، وللتجربة الشعرية التي عاشها في أزمة الهبوط العربي زمن الرئيس أنور السادات.

إذا، فاللازمة الزمنية المترددة (لا تصالح) ليست مجرد إمعان في طلب، ففي زمن الهوانة والهوان العربي وإلحاح الأمر بالثأر التاريخي الذي يشمل الماضي والحاضر والمستقبل وقد جسد الفكرة في الملك

كليب الذي فسر الشاعر استحضاره لموقفه الوجودي المستقبلي قائلا: وقد حاولت أن أجعل من كليب رمز للمجد العربي، فتلك الفترة التي استشرف فيها الشاعر الحدث السياسي الكبير (المعاهدة) كانت الفترة الأكثر ملاءمة من الآن كي يملي العربي شروطه على الآخر قبل اتساع الفجوة بيننا وبينه، وقبل سقوط إحدى القوى العظمى وسيادة النظام العالمي الجديد.

فجاء شعر أمل دنقل كالأمل كاشفا وصادحًا ومتجاوز الواقع ليتخطاه إلى المستقبل الذي يحمل المجهول.

يتبين من التحليل أن العمل الشعري علامة تتضمن قيما اجتماعية وسياسية لا تستمدها من اللغة باعتبارها ذات طبيعة اجتماعية وإنما تستمدها من عملية الخلق الشعري والشفرات المتواضع عليها من طرف الشاعر والمتلقي في إطار النص/ العلامة الذي يحيل إلى نظام داخلي يمكنه من امتلاك بنية دلالية ضمن مرجع نصي.

ومن أجل إنتاج الدلالة تمظهرت هذه العلامة من خلال مستويات؛ فالمستوى المعجمي قائم على تنوع مصادره باعتباره مأخوذ من التاريخ والاجتماع وحتى الطبيعة فكل هذه المعاجم التي تضافرت في شكل بناء كون النص بأكمله، انتقالا إلى المستوى الصرفي والذي كانت فيه الأفعال المهيمنة على الأسماء لدلالة حركيتها وتفاعل مع خطاب الشاعر إلى أن نصل إلى المستوى التركيبي الذي ركب النص من بنية صغيرة متمثلة في كلمة وجملة إلى كون النص كامله باعتباره بنية كبرى تضم هذه البنيات.

كما ساهم المستوى الصوتي في تفعيل شحنة النص من خلال الإيقاع التزم فيه النص بالإيقاع الخليلي المتمثل في بحر المتدارك مبدأ عبر عن خيار فكري يظهر في المستوى الدلالي، شاركه فيه الإيقاع الداخلي المتمثل في حرف المد الألف والتغيرات التي لحقت تفعيلة البحر، قادت الدلالة إلى الانغلاق في آخر النص.

أما المستوى الدلالي فتمثل في دلالة الأفعال والأسماء، فقد تبين أن المفردات قد تشكلت في نسق حولها إلى إشارات، تتراكم محددة هدفا، تمثل في التقابل القائم على بين الأنا الآخر والعدو.

وأيضا من خلال خطاب والذي بالضرورة يفترض وجود سامع وهذا التفاعل الذي قوى نبرة الخطاب لدى الشاعر أنتجت جدلا داخليا عاشته المفردات باعتبارها إشارات دالة.

أما على مستوى المحاور فقد تشكلت العلامات محورين أساسيين محور السلام، ومحور الحرب، كشف المستوى الدلالي على أن السلام كان في الماضي بين العرب (أخيك)، بينما أسند الحرب للعدو الذي عرف بطبعه منذ الأزل.

والملاحظ أن مستويات النص المدروسة بوصفها إشارات دالة، وهي تشتغل تحت عنوان "لا تصالح" قد أنتجت بفعل القراءة القائمة على التأويل، قيما إنسانية بما يحقق نص أمل دنقل الشعري حداثته "في هذا الإطار تدل أطروحات الحداثيين على الاهتمام بقطبي المعايير الشعرية والقيم الإنسانية على تفاوت في التركيز على أحدهما دون الآخر، اللافت في هذا السياق محاولة البعض أن يعطي الأولوية في الحداثة لنظرة الشعر الخاصة إلى الحياة والوجود بحيث تصبح أعماله الإبداعية نتيجة هذه النظرة وجزء لا يتجزأ منها"[1].

تدفعنا وجهة النظر هذه بمعية النتائج المتوصل إليها جزاء التحلي، إلى القول أن القصيدة هي عبارة بنية دالة وعلامة ترمز وتدل على أن نظرة الشاعر الخاصة للواقع العربي.

استخراج الاستشراف من قصيدة أمل دنقل "لا تصالح"

يأتي الشاعر في ديوانه (أقوال جديدة في حرب البسوس) قبل معاهدة (كامب ديفيد) بسنتين تقريبا مستشرفا الحدث الأهم والحدث التحولي الذي خيَّب آمال المثقلين بالحلم العربي القومي الكبير آنذاك.

حيث كتب قصيدته هذه في عام 1976م بعنوان الوصايا العشر[2].

وفي نفس السنة (1976م) استشرف الشاعر أمل دنقل الحدث السياسي الكبير تمثل في اتفاقية كامب ديفيد التي هي عبارة عن معاهدة تم التوقيع عليها في 1978/09/17م بين الرئيس المصري محمد أنور السادات ورئيس وزراء إسرائيل مناحيم بيغن بعد 12 يوما من المفاوضات في المنتجع الرئاسي كامب ديفيد في ولاية ميريلاند القريب من عاصمة الو.م.أ واشنطن حيث كانت المفاوضات والتوقيع على الاتفاقية تحت إشراف الرئيس الأمريكي السابق جيمي كارتر.

وقد نتج عن هذه الاتفاقية:

حدوث تغييرات على سياسة العديد من الدول العربية تجاه مصر كما تم تعليق عضوية مصر في جامعة الدول العربية من عام 1979م إلى عام 1989 نتيجة التوقيع على هذه الاتفاقية ومن جهة أخرى

[1] سامي سويدان، حوار الحداثة المغلقة، ص: 11.
[2] عبد الرحمان العكيمي، الاستشراف في النص، ص: 109.

حصل الزعيمان مناصفة على جائزة نوبل للسلام عام 1978م بعد الاتفاقية حسب ما جاء في مبرر المنح للجهود الحثيثة في تحقيق السلام في منطقة الشرق الأوسط[1].

وقد كان لهذه الاتفاقية تأثيرات إستراتيجية وسياسية نذكر منها:

إنهاء حالة الحرب بين مصر وإسرائيل، فتح الاتفاق وإنهاء حالة الحرب وفتح الباب أمام مشاريع لتطوير السياحة خاصة في سيناء، تم عضوية مصر في جامعة الدول العربية من عام 1979م إلى عام 1989م، تمتع كلا من البلدين بتحسن العلاقات الدبلوماسية[2] والاقتصادية مع الدول الأوروبية والولايات المتحدة.

لكن هذه المعاهدة أثارت ردود فعل معارضة في مصر ومعظم الدول العربية، ففي مصر استقال وزير الخارجية محمد إبراهيم كامل لمعارضته الاتفاقية وسمَّاها مذبحة التنازلات وكتب مقال كامل في كتابه "السلام الضائع في اتفاقيات كامب ديفيد" والذي جاء في ثناياه أن ما قبل به السادات بعيدا جدا عن السلام العادل وانتقد هذه الاتفاقية لكونها لم تشر بصراحة إلى انسحاب إسرائيل من قطاع غزة والضفة الغربية ولأنها لم تتضمن حق الشعب المصري في تقرير مصيره.

كما أنه على الصعيد العربي كان هنالك جوّ من الإحباط والغضب لأن الشارع العربي آنذاك لا يزال تحت تأثير أفكار الوحدة العربية وأفكار جمال عبد الناصر وخاصة في مصر والعراق وسوريا وليبيا والجزائر واليمن.

بعض الآراء حول الاتفاقية:

يرى البعض أن الاتفاقية أدت إلى نشوء نوازع الزعامة الإقليمية والشخصية في العالم العربي لسد الفراغ الذي خلفته مصر وكانت هذه البوادر واضحة لدى القيادات في العراق وسوريا فحاولت الدولتان تشكيل وحدة في عام 1979م ولكنها انهارت بعد أسابيع قليلة وقام العراق على وجه السرعة بعقد قمة لجامعة الدول العربية في بغداد في نوفمبر 1978م ورفضت اتفاقية كامب ديفيد وقررت نقل مقر الجامعة العربية من مصر وتعليق عضوية مصر ومقاطعتها وشاركت بهذه القمة 10 دول عربية ومنظمة التحرير الفلسطينية وعُرفت هذه القمة باسم "جبهة الرفض".

[1] حسان حلاق، قضايا العالم العربي، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط2، 1428هـــ- 2007م، ص: 269.

[2] Ar.wikipedia.org/

وفي 20 نوفمبر 1979م عقدت قمة تونس العادية وأكدت على تطبيق المقاطعة على مصر، وازداد التشتت في الموقف بعد حرب الخليج الأولى إذ انضمت سوريا وليبيا إلى صف إيران وحدث أثناء هذا التشتت غزو إسرائيل للبنان في عام 1982م بحجة إزالة منظمة التحرير [1] الفلسطينية من جنوب لبنان وتمت المحاصرة للعاصمة اللبنانية لعدة شهور ونشأت فكرة "الاتحاد المغاربي" الذي كان مستندا على أساس الانتماء لإفريقيا وليس للقومية العربية[2].

وهكذا كانت قصيدة أمل دنقل "لا تصالح" بمثابة استشراف وصرخة حارقة وخطابا للرئيس أنور السادات لكن بدون جدوى فقد كان أمل دنقل مثخنا بالهم العربي وقد استجمع كل قواه في هذه القصيدة كي يقنع صاحب القرار ولكن...؟.

كما يلاحظ في هذه القصيدة أنه كلما ازدادت المقاطع كلما ازدادت حدة التحذير والصراخ لأن الاتفاقية في نظره هزيمة ثانية لها تبعاتها وردود أفعالها.

ويمكننا أن نجمل القول: بأن أمل دنقل يعتبر شاعرا عربيا مهما انطلق من لغة الرؤيا باتجاه المستقبل، فلغة النص محاطة بنور الرؤيا، النص الذي ينفتح كجرح تتولد منه الحقيقة وتهطل منه غيوم تكشف الحجب، وإن قصيدته هذه جاءت لا بوصفها نصا أدبيا تحمل الخصائص الأدبية والجمالية وحسب، ولكنها جاءت بوصفها كشفا عن معرفة جديدة، وبوصفه كشفا جديدا للأحداث السياسية فتحققت رؤياه واستشرافاته كحقيقة لا تقبل الجدل.

فهو بهذا نموذج حقيقي للشاعر الرائي، الذي توفي بعد صراع مع المرض المثخن بالوجع الثقافي العارم وقتها رحمه الله[3].

---

[1] Ar.wikipedia.org/

[2] نفس الموقع.

[3] عبد الرحمان العكيمي، الاستشراف في النص، ص: 114-115.

خاتمة

إن خاتمة البحث لا تعني أبدا نهايته لأن عملية البحث تظل متواصلة ومستمرة اعتبارا لاختلاف وجهات النظر والاعتقاد بوجود أمر ما، وعدم الاقتناع إنما هي حقيقتها نتاج يلامس الحقيقة ويجانبها كل حسب تقديره فالمهم أن تظل روح عملية البحث مستمرة وخلاصة قولنا في هذا البحث نجملها فيما يلي:

- أن الاستشراف رؤيا جامحة في ثنايا المستقبل وهو أيضا رؤيا فكرية وأدبية وإبداعية تقفز فوق شرفات متعددة على أحداث من شأنها أن تغير المشهد الحياتي.
- كما أنه قفزة تكشفها رؤيا الأديب الفنان وترصدها قبل وقوعها.
- فن الاستشراف لا يقتصر على جنس أدبي بعينه لكنه يتجسد في الشعر غالبا لكونه الخطاب الأقوى في الثقافة العربية.
- كما أن الاستشراف بمثابة عبقرية أخرى للشاعر وبما أن العبقرية قمة الاكتمال العقلي للإنسان فلا شك أن الاستشراف حين يتحقق لدى الشاعر الرائي يكون قمة اكتمال النضج الإبداعي عند الشاعر فيرى ما لا يراه غيره ويقرأ الأحداث قبل وقوعها.
- إن الاستشراف يكشف قدرة نص الأديب على اختراق الحجب والتغلغل أبعد من حدود اللحظة الراهنة للتنبؤ بما يكنه المستقبل للفرد أو الجماعة أو البشرية جمعاء نظرا لترابط مصائر الشعوب والأمم وتداخل مصالحهم وما يهدد وجودهم على هذه الأرض.
- إن قدرة الكاتب أو المبدع تتجلى أكثر ما تتجلى ليس في وصف الأوضاع أو تصوير الظروف والأحداث بل في تشخيص الأدوار والتحذير من الأخطار التي تهدد أمة من الأمم أو العالم بأسره والتنبؤ بما سيسفر عنه المستقبل بالاستناد إلى الأحداث والاستمرار في السياسات الخاطئة وعدم الالتفات إلى أصوات الأدباء والشعراء الذين يمثلون ضمير شعوبهم وبوصلتها الهادئة.

ومن أمثلة الشعراء الذين تحققت استشرافاتهم في مجال الشعر نذكر: المتنبي، أبي العلاء المعري، أمل دنقل، بدر شاكر السياب، أدونيس، نزار قباني.

أما في مجال النثر وبالأخص في الرواية نذكر: نجيب الكيلاني، الروائي موغان روبارتسون، كذلك بعض الروائيين في الأدب الروسي من أمثال: إيليا أهربنورج، ديوستوفسكي.

أما بالنسبة للرؤيا:

- فهي كل معنى يدركه إنسان نائم، عاقل، مميز بحيث يكون هذا المعنى واضحا ومهما ومتناسبا.
- فالرؤيا من وجهة نظر العرب القدامى تتجلى من خلال وجهة النظر المعجمية الصرفية، كما اتضحت الحدود بينها وبين الرؤية: كون الرؤيا تحدث في المنام بينما تكون الرؤية في اليقظة بواسطة العين.

أما بالنسبة للعرب المحدثين فقد تزاوجت آراؤهم حول مفهوم الرؤيا فمنهم من يرى أنها رحيل إلى عالم مجهول لا تسير أنواره إلا بالمغامرة والحلم والسعي وراء الإشراق لأصوات مجهولة.

ومنهم من يعود إلى قول أرسطو: "الشعر أكثر فلسفة من التاريخ" فالتاريخ يكتفي فقط بنقل الأحداث حرفيا دون زيادة أو نقصان، أي أنه لا يملك الحق في الزيادة أو النقصان من عنده لأن الذي ينقله واقع لا يمكن تحريفه، بينما الشاعر على العكس من ذلك فهو يملك حرية الإضافة والحذف فمهمته إبداعية فنية.

أما الرؤيا في المفهوم الغربي فهي تحمل هاجس الكشف في العالم المجهول عالم يقرّ ما وراء الواقع تدركه هذه الرؤيا عبر الحلم والخيال.

فمن هنا يتبين أن التصور العربي والتصور الغربي يلتقيان ويتقاطعان حول الرؤيا الشعرية بالرغم من عدم نكران التثقف الحضاري بين الشرق العربي والغرب الأوروبي ومما لا شك فيه وجود تفاعل بين الذات والآخر سواء بوعي أو بغير وعي.

وبناء على ما تقدم يتضح أن الرؤيا هي توهج للذات وإضاءة للموضوع ولا تنقطع عن الواقع لأنها أداة وحلقة وصل بين الشاعر والفيلسوف والصوفي من جهة وبين الذات والموضوع وهذا وذاك من جهة أخرى.

- كما أن للرؤيا أنواع فمنها: الشعرية، الحدسية (الصوفية)، الذاتية، المجردة.
- وأن للرؤيا الشعرية خصائص أهمها: أنها تستند إلى قضية جوهرية تملأ كيان الشاعر ووجدانه وقصائده وهذا الشاغل ليس فكريا بل جمالي نفسي أيضا، وأن تكون الرؤيا الشعرية نابعة من قضية جوهرية شغلت عقله وقلبه.
- كما يوجد فرق بين الرؤيا والرؤية: فالرؤيا ما يراه النائم في منامه وجمعه رؤى: أحلام، وكلمة رؤية تعني الإبصار بواسطة العين في حالة اليقظة.

- ومن هنا فإن الرؤيا خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضية مجسدة في فضاء مادي، إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل وهي في عمومها تتسم بالغموض والتعقيد لأنه ملازم لطبيعتها المتعلقة بباطن الوجود.
- وهدفها كامن في الانفتاح والهروب من عالم مزيف يهيمن بكل سلطاته المرئية إلى عالم ما ورائي مستقبلي، لا يبدو إلا في لحظة صوفية.

ومن هنا يمكن القول بأن الاستشراف فن وسيلته في ذلك الرؤيا، فبعد المقاربة السيميائية لقصيدة أمل دنقل "لا تصالح" واستخراج الاستشراف الموجود بين ثناياها المتمثل في معاهدة كامب ديفيد، اتفاقية السلام المزيفة التي استشرفها أمل دنقل بسنتين قبل توقيعها فجاءت قصيدته بمثابة صرخة حارقة لكن دون جدوى.

ومن هنا يتبين أن أمل دنقل شاعر رائي فعلاً توفي إبَّان مصارعته لمرضه المليء بالصراع الثقافي آنذاك.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع المعتمدة في المذكرة:

1/ القرآن الكريم: رواية حفص، منشورات الوكالة العامة للتوزيع، دمشق (ط1: 1425هـ)

2/ الدواوين والمعاجم والقواميس:

1- ديوان أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، دار صادر، بيروت- لبنان، 1996م.

2- ديوان لبيد بن ربيعة: شعراؤنا، دار الكتاب العربي، ط2، 1996م

3- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر الطبعة الثالث، 2004م.

4- الجاحظ: الحيوان، ج3، تحقيق محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1969

5- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.ط

6- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983، مادة رأى

7- معلم بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان –ناشرون-

3/ المراجع:

1- أحمد طالب: المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران.

2- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 2004م، ج4، دار سياقي للنشر والتوزيع، (ط8: 2002م)

3- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 1989م

4- أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، دار سياقي للنشر والتوزيع، (ط8: 2002م)

5- إبراهيم سعد الدين وآخرون: صورة المستقبل العربي، مركز الدراسات الوحدة العربية، د.ط

6- بسّام قطوس: سيميائية العنوان، مطبعة البهجة، عمان- الأردن، د.ط، 2002

7- بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2004م

8- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983

9- عبد الجليل مرتاض: دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات الثالثة، 2005م.

10- حسان حلاق: قضايا العالم العربي، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، (ط2: 1428هـ- 2008م)

11- يوسف ابو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، (ط1: 1427هـ- 2007م)

12- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط1: 1428هـ- 2008م)

13- كمال فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)

14- عبد الله إبراهيم وأخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية- السيميائية- التفكيكية)، المركز الثقافي العربي، (ط2: 1996م)

15- عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، (د.ط)

16- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر، ج3، دار بوتقال، الدار البيضاء، (ط1: 1990م)

17- محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (ط1، 1987)

18- عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية.

19- عبد المنعم زكريا قاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، (ط1، 2009)

20- محمد سالم عبد الله: مملكة النص- التحليل السيميائي للنقدالبلاغي -الجرجاني أنموذجا، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، (ط1: 2007م).

21- ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، 2006م.

22- محمد مفتاح: رؤيا التماثل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005

23- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م

24- مصطفى حركات: الشعر الحر، أسسه وقواعده، دار الثقافة للنشر، 1998م.

25- نواري سعودي أبو زيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (د.ط).

26- سامي سويدان: في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1999م.

27- ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005

28- سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط5، 2007م.

29- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، 2006

30- عز الدين إسماعيل: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات.

31- علي الغريب ومحمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمي التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003م.

32- عبد العزيز مولافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006

33- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري -دراسة نقدية-، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، 2003

34- عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، (د.ط).

35- فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحديث الحر، دار المنشورات للكتاب العربي، دمشق، 2005

36- فوزي عيسى: التجليات الشعرية: قراءة في الشعر المعاصر، دار المعارف الاسكندرية، القاهرة، 1997م

37- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت، (ط1: 1995م)

38- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة.

39- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، (ط1: 2008م)

40- عبد الرحمان محمد: نزار قباني شاعرا سياسيا، دار الفكر الحديث، القاهرة، (ط2: 2010م).

41- عبد الرحمان العكيمي: الاستشراف في النص، مؤسسة الانتشار العربي، (ط1، 2010م)

42- خالد سعيد: حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، (ط3، 1986)

43- خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، (د.ط)

44- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعرفة، مصر، ط1، 1991

ب- المراجع المترجمة:

1- إمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ت.ر سعيد بنكراد، وراجع النص سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1: 2007م)

2- جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، سورية، ط1، 2003م.

3- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، (ط1: 1428هـ- 2008م)

4- دانيال تشاندلر: أسس السيمياء، تر: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 أكتوبر 2008م.

5- فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، المطالعة العلمية، دمشق، ط1، 2003م.

6- روجي غارودي: قضية إسرائيل، دراسة في الصهيونية السياسية، تر: نزيه الشوفي (1418هـ- 1997م)

7- ر.م ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983

المجلات والموسوعات:

1- إسماعيل دندي: الرؤية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، السنة الثلاثون، العدد 335، كانون الأول- ديسمبر 1991م

2- د. جيرار جيهامي- د. سميح زعيم- د. رفيق العجم: موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي الإسلامي المعاصر، (ج1: أ- ط)، مكتبة لبنان ناشرون، (ط1، 2004م)

3- محمد الهادي المطوي: مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج 68، ع 01، سبتمبر 1999م

4- عواطف عبد الرحمان: الدراسات المستقبلية- الإشكاليات والآفاق، مجلة عالم، العدد 4: 1988م

الرسائل الجامعية:

1- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير منجزة في جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي للعام الجامعي 1987/1986

2- الميداني بن صالح: مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس أدب عربي سيميائية النخلة في رحاب المتولي –دراسة تطبيقية-

3- عبد الرحمان محمد الوصيف: مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس أدب عربي نزار قباني شاعرا سياسيا، دار الفكر الحديث، القاهرة، ط2، 2002م.

4- شادية شقروش: الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لعبد الله لعشي –دراسة سيميائية- مذكرة تخرج لنيل درجة الماجستير في نظرية الأدب، 2001-2002م.

المواقع الإلكترونية:

1- http://www.zail/.net/vb/thread 4298 html.

2- http://www.alsadea.com./

3- Ar.wikipedia.org/

فهرس الموضوعات